

Université de Montréal

**Le téléroman, un mode de connaissance du social : l'entrée dans la vie adulte de quatre
jeunes personnages de *Yamaska***

par
Geneviève Tessier

Département de sociologie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maître ès sciences (M.Sc.)
en sociologie

août 2014

© Geneviève Tessier, 2014

RÉSUMÉ

S’inspirant des approches épistémologique de Gilles-Gaston Granger et sociologique d’Howard Becker, ce mémoire a pour objet d’étude le téléroman québécois comme mode de connaissance du social.

À partir de la conception théorique de l’entrée dans la vie adulte mise de l’avant par certains chercheurs, cette recherche vise à évaluer la valeur sociologique de la forme téléromanesque comme mode de représentation de ce phénomène. Pour y parvenir, nous décrirons l’entrée dans la vie adulte de quatre personnages du téléroman *Yamaska* : Geoffroy Carpentier, Olivier Brabant, Théo Carpentier et Ingrid Harrisson. En appliquant la théorie élaborée à ce sujet par le sociologue Olivier Galland aux personnages du téléroman, nous désirons étudier et décrire l’adéquation, ou l’inadéquation, entre la théorie et la réalité vécue par les jeunes adultes d’aujourd’hui telle que représentée par le téléroman *Yamaska*.

Il s’agira d’explorer, à l’aide des personnages de *Yamaska*, la manière dont la forme téléromanesque rend compte, ou non, de la théorie en s’interrogeant sur l’apport de connaissance supplémentaire de cette forme télévisuelle au phénomène de l’entrée dans la vie adulte. Ceci nous permettra d’évaluer cet éventuel apport, de déterminer le type de connaissance diffusé à travers cette fiction télévisée et de cibler, le cas échéant, l’influence de la forme téléromanesque sur le contenu diffusé et la manière de le présenter

MOTS-CLÉS : Entrée dans la vie adulte, téléroman, Québec, modes de connaissance du social, représentation des jeunes adultes, épistémologie, sociologie

ABSTRACT

Inspired by the epistemological approach of Gilles-Gaston Granger and the sociological approach of Howard Becker, this thesis focuses on Quebec's téléroman as a mean of social knowledge.

Based on the theoretical conception of entry into adult life elaborated by various researchers such as the French sociologist Olivier Galland, this research aims to assess the sociological value of the Quebec's téléroman as a form of representation of this phenomenon. To achieve this goal, we describe the entry into adult life of four characters from the téléroman *Yamaska* : Geoffroy Carpentier, Olivier Brabant, Théo Carpentier and Ingrid Harrisson. By applying the theories proposed by the French sociologist Olivier Galland to these characters, our goal is to study and describe the adequacy, or inadequacy, of such a theory when applied to the experiences of young adults today broadcast in the chosen téléroman.

Through the characters of *Yamaska*, the study aims to see how the theory fits, or not, to the television series, and investigates whether it provides additional knowledge about the phenomenon of entry into adult life. This will help us determine the type of knowledge broadcast through this TV fiction, and focus on the influence exerted on the content and the way it is broadcast by the téléroman's structure.

KEYWORDS: Entry into adult life, television series, Quebec, mode of social knowledge, young adults representation, epistemology, sociology

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : LE TÉLÉROMAN, UN MODE DE CONNAISSANCE DU SOCIAL	4
LA TÉLÉVISION ET LES FICTIONS TÉLÉVISUELLES : DE MAUVAIS OBJETS D'ÉTUDE	4
APPARITION D'UN NOUVEL OBJET D'ÉTUDE AUX ÉTATS-UNIS, EN EUROPE ET AU QUÉBEC.....	6
LES REPRÉSENTATIONS DU SOCIAL DANS LES TÉLÉROMANS.....	11
LES FORMES DE CONNAISSANCE DU SOCIAL SOUS L'OPTIQUE SOCIOLOGIQUE D'HOWARD BECKER	14
LES FORMES DE CONNAISSANCE DU SOCIAL SOUS L'OPTIQUE ÉPISTÉMOLOGIQUE DE GILLES- GASTON GRANGER	17
JEUNESSE ET CONNAISSANCE SOCIOLOGIQUE : L'ENTRÉE DANS LA VIE ADULTE	19
REMISE EN QUESTION DU MODÈLE TRADITIONNEL D'OLIVIER GALLAND.....	21
UN NOUVEAU MODÈLE THÉORIQUE: L'ALLONGEMENT DE LA JEUNESSE.....	22
OBJECTIFS ET HYPOTHÈSES DE RECHERCHE	25
CONCLUSION DU CHAPITRE	27
CHAPITRE 2 : LA CONCEPTION MÉTHODOLOGIQUE DE L'ANALYSE	29
BREF SURVOL DE L'ANALYSE DE LA JEUNESSE PRÉSENTE DANS LES TÉLÉROMANS	30
LIGNE DIRECTRICE DE <i>YAMASKA</i>	31
CARACTÉRISTIQUES TECHNIQUES DE <i>YAMASKA</i>	33
NOTES RAPIDES SUR L'ANALYSE	35
L'ÉLABORATION DU MATÉRIAU DE L'ANALYSE.....	38
MÉTHODE D'ANALYSE PRIVILÉGIÉE	40
LES ÉTAPES DE L'ANALYSE	42
LA MISE EN ŒUVRE DE L'ANALYSE	45
CONCLUSION DU CHAPITRE	48
CHAPITRE 3 : ANALYSE SOCIOLOGIQUE DES PARCOURS D'ENTRÉE DANS LA VIE ADULTE DE QUATRE PERSONNAGES DE <i>YAMASKA</i>	50
GEOFFROY CARPENTIER	51
THÉO CARPENTIER.....	65
OLIVIER BRABANT	79
INGRID HARRISSON.....	87
CONCLUSION DU CHAPITRE	95
CONCLUSION ET DISCUSSION DES RÉSULTATS	97
BIBLIOGRAPHIE	104

*Pour Brigitte, la professeure itinérante qui m'a
donné les outils essentiels à la réussite de mes
études*

REMERCIEMENTS

Ce mémoire de maîtrise est le fruit d'un long processus de réflexion. Je n'aurais pas pu mener ce travail à terme sans l'aide et le soutien d'un grand nombre de personnes qui, chacune à leur manière, m'ont permis de cheminer et d'arriver à la fin de ce parcours.

Un grand merci à monsieur Jacques Hamel, mon directeur de maîtrise. Vos conseils avisés, votre patience et votre disponibilité ont su orienter ma réflexion.

Merci à monsieur Michel d'Astous, coauteur et producteur de *Yamaska*. Je vous suis reconnaissante pour la générosité dont vous avez fait preuve en acceptant de répondre à mes questions au sujet de votre œuvre et en me donnant un accès privilégié à des documents essentiels.

Merci à la Société Radio-Canada qui, dès le début de mon parcours, m'a ouvert ses archives et merci à madame Amapola Alares de m'avoir très aimablement guidée dans mes recherches.

Merci à madame Dominique Drouin, vos réponses à mes nombreuses questions m'ont aidée à défricher un terrain qui m'était inconnu.

Un immense merci à mon entourage personnel, ma famille, mes amis. Vous étiez là dans les bons moments comme dans les plus difficiles. Vos encouragements m'ont touchée droit au cœur. Un merci spécial aux personnes ayant pris le temps de me relire. Vos yeux de lynx, vos conseils et vos remarques m'ont été d'une grande aide.

Enfin, merci à mes collègues étudiants et professeurs qui m'ont fait découvrir et aimer la sociologie et qui ont fait de mon passage au Département une expérience mémorable.

INTRODUCTION

Il y a un peu plus de 60 ans maintenant, la télévision et la fiction télévisuelle québécoise, désignée par l'expression « téléroman », faisaient leur apparition dans les foyers québécois. Depuis lors, l'une comme l'autre ont connu un succès indéniable et ont infléchi les goûts et les habitudes, individuels et collectifs, en matière de culture. Si le genre fictionnel est le plus prisé des Québécois, l'engouement est néanmoins semblable pour les *soap-operas* aux États-Unis, les feuilletons en France ou les différentes séries de fiction à travers le monde. Les téléromans ont soulevé les passions, tant dans les salons des téléspectateurs que dans les bureaux des sociologues. Jean-Pierre Désaulniers, figure de proue du milieu télévisuel québécois, affirmait que le genre téléromanesque a fortement contribué à former une image de la société québécoise à différentes époques, dans différents milieux de vie, en plus d'une image des enjeux sociaux et culturels correspondant à ces époques (Désaulniers, 1996). Dans cette voie, la fiction télévisée se révèle donc un observatoire par excellence des représentations sociales génératrices de connaissances sur la société et ses membres. Nous avons voulu explorer davantage cette idée.

Ce mémoire a pour objet d'étude la représentation que transmet le téléroman *Yamaska* de l'entrée dans la vie adulte de la jeunesse d'aujourd'hui. En appliquant la théorie élaborée à ce sujet par le sociologue français Olivier Galland à un cas concret, notre but est d'étudier et de décrire l'adéquation ou l'inadéquation entre la théorie de Galland et la réalité des jeunes adultes d'aujourd'hui telle que représentée par le téléroman *Yamaska*.

Selon Galland, les jeunes entrent dans la vie adulte en franchissant successivement quatre étapes cruciales : la fin des études, l'insertion en emploi, le départ du domicile familial et la

formation d'un couple assez stable pour la venue d'un enfant. Or, cette représentation de la jeunesse est aujourd'hui remise en question. Les critiques dont elle fait l'objet fragilisent ainsi la connaissance sociologique produite dans l'intention d'expliquer l'entrée des jeunes dans la vie adulte. Le contexte socioéconomique dans lequel évoluent les jeunes Québécois aujourd'hui ne ressemble en rien à celui étudié par Galland dans ses premiers travaux. On parle aujourd'hui d'un allongement de la jeunesse, caractérisé par un report du franchissement des différentes étapes d'entrée dans la vie adulte mises de l'avant par l'auteur. Il nous est donc apparu intéressant de découvrir et de décrire les autres représentations possibles de cette entrée dans la vie adulte, notamment dans les téléromans, car, comme nous venons de le dire, ces derniers jouissent d'un pouvoir d'inflexion de la connaissance sociologique du phénomène.

Il s'agira ici d'étudier les parcours de quatre jeunes personnages à travers le téléroman *Yamaska* à la lumière des différents moments-clés de l'entrée dans la vie adulte, tels que mis en scène et joués par les personnages, afin de pouvoir définir les contours de la représentation des jeunes que véhicule la forme téléromanesque. Sur cette base, il devient possible de comparer la connaissance produite par cet art avec la connaissance sociologique et de déterminer de quelle manière la première vient compléter la seconde en apportant des connaissances, des informations, supplémentaires ou complémentaires sur la jeunesse. Nous pourrons, par la suite, statuer sur la validité sociologique de la connaissance téléromanesque diffusée.

Notre mémoire se divise en trois chapitres. Le premier chapitre constituera le cadre théorique choisi. Dans un premier temps, nous ferons une recension des écrits portant sur le téléroman afin de dégager les différentes approches par lesquelles des chercheurs de

différentes disciplines ont étudié ce genre télévisuel. Cette recension nous conduira vers la notion de *travail* élaborée par Howard Becker en sociologie et, en épistémologie, par Gilles-Gaston Granger. Dans le premier cas, cette notion renvoie au processus de formation et de réception de ces représentations. Elle renvoie au processus de création et de réception de ce qui, pour Becker, correspond à un ensemble de moyens de « parler de la société » (Becker, 1999, 2009). Dans le second cas, le terme fait référence à la découverte des modalités particulières de production des formes de connaissance de la réalité. Ceci nous permettra d'envisager le téléroman comme mode de connaissance sociale, distinct certes de l'explication sociologique, mais propice pour faire connaître la jeunesse. Enfin, pour clore ce premier chapitre nous aborderons la théorie de l'entrée dans la vie adulte développée par Olivier Galland. Nous verrons les critiques qui lui ont été adressées et les nuances apportées par l'auteur lui-même à sa théorie. Le second chapitre présentera le cadre méthodologique sur lequel se base notre analyse. À la suite d'un bref survol révélant le manque d'études québécoises analysant la jeunesse dans les téléromans, nous ferons une présentation générale du téléroman *Yamaska*, sa ligne directrice et ses caractéristiques techniques, puis nous dresserons le portrait des quatre personnages au cœur de notre analyse. Par la suite, nous présenterons le matériau utilisé, l'élaboration du corpus et les critères ayant mené à sa sélection, la méthode d'analyse privilégiée et enfin, la mise en œuvre de l'analyse. Le troisième chapitre constituera l'analyse de l'entrée dans la vie adulte des personnages de Geoffroy Carpentier, Théo Carpentier, Olivier Brabant et Ingrid Harrisson. Nous ferons une *description* précise de chacun des parcours, à la lumière des quatre bornes d'entrée dans la vie adulte présentes dans la théorie d'Olivier Galland, puis nous en proposerons une *explication* à l'aide des éléments théoriques développés au départ.

CHAPITRE 1

LE TÉLÉROMAN, UN MODE DE CONNAISSANCE DU SOCIAL

Ce premier chapitre a pour objectif de survoler certains écrits publiés sur le téléroman québécois afin de mettre en relief les perspectives théoriques avancées par différents chercheurs ayant étudié le sujet jusqu'à présent. Cela nous amènera à présenter la perspective théorique adoptée dans ce mémoire et à en montrer la pertinence et la fécondité pour envisager le téléroman faisant l'objet de la présente recherche. Dans un premier temps, nous traiterons de la légitimité récemment acquise par la télévision et les fictions télévisuelles comme objets d'étude. Par la suite, nous présenterons différents courants théoriques, tant en sociologie qu'en communication, s'intéressant à la fiction télévisuelle en Europe, aux États-Unis et au Québec. Finalement, nous présenterons les optiques sociologique d'Howard Becker et épistémologique de Gilles-Gaston Granger qui nous mèneront à la position théorique adoptée dans ce mémoire. À la lumière de ces deux optiques, nous considérerons la représentation de la jeunesse dans un téléroman comme un mode de connaissance particulier des jeunes adultes. Enfin, nous aborderons plus spécifiquement la conception de l'entrée dans la vie adulte du sociologue français Olivier Galland. Celle-ci constituera le cœur de notre analyse.

LA TÉLÉVISION ET LES FICTIONS TÉLÉVISUELLES : DE MAUVAIS OBJETS D'ÉTUDE

La sociologie, aux États-Unis, en France et au Québec, s'est longtemps faite avare d'études sur la télévision, et plus particulièrement sur le genre fictionnel qui, ici, regroupe les séries télévisées et les téléromans. Les chercheurs de cette discipline, comme ceux en communications de masse, ont longtemps pensé que ces productions diffusées au petit écran,

associées d'office à la culture populaire, n'avaient pas d'intérêt sur le plan de l'analyse sociologique.

Dans les années 1930, aux États-Unis, quelques recherches sociologiques menées sur les *soap-operas*, pour le compte des commanditaires de ces émissions, se sont principalement limitées à mesurer le taux d'audience de ces émissions d'après-midi et à décrire les caractéristiques de leurs auditoires. Toutefois, la valeur scientifique de ces études faisant défaut, elles sont vite reléguées aux oubliettes (Émond, 2009 : 5). Aux yeux de Sabine Chalvon-Demersay, sociologue française étudiant le sujet, le genre fictionnel, à une certaine époque, devait être ignoré d'office par la discipline du fait qu'il manquait de légitimité, comme la télévision de façon générale (Chalvon-Demersay, 2004).

Trois facteurs ont favorisé l'exclusion des fictions des sphères des productions télévisuelles dites légitimes : « la très grande popularité de ce genre télévisuel, son étroite association avec la sphère commerciale et le fait qu'il s'adresse à un public essentiellement féminin » (Nguyen-Duy, 1995 : 18). Les sociologues étaient donc prompts à critiquer la valeur esthétique de ces œuvres comme leurs qualités proprement artistiques et, par conséquent, les séries télévisées représentaient peu d'intérêt. Voilà pourquoi, dans les années 1960, en Europe, ce genre télévisuel ne suscitait en sociologie que « des approches généralistes ou des observations empiriques mal dégagées d'*a priori* normatifs » (Lochard et Soulages, 1998 : 22).

Ces *a priori* se sont également manifestés chez les sociologues québécois qui, comme leurs vis-à-vis français et américains, ont tardé à considérer le téléroman comme un objet sérieux de recherches. Les études sur les fictions de ce type étaient absentes des nombreux ouvrages consacrés aux médias de masse et cela pour d'obscures raisons. Lorsqu'ils n'étaient pas

ignorés totalement, les téléromans ne faisaient l'objet que d'une page, voire d'un paragraphe, dans ces ouvrages. Quant aux journalistes, ils ne se gênaient pas pour tourner en dérision ces émissions dites populaires et produites pour répondre au goût du jour. Avec une pointe de mépris, la télévision était bien souvent perçue comme la « folle du logis » et le téléroman amalgamé sans nuances à la « ménagère de moins de cinquante ans » (Picard, 2010 : 23). Assez étrangement, l'élite emboîtait le pas et soutenait cette « misogynie » et cet « élitisme latent » se trouvant à la limite d'une forme de « dédain altier » (Méar, 1981 : 16). Comme le constatent Croteau et Véronneau :

les téléromans sont fréquemment décriés par les élites, par les intellectuels et par les chercheurs, sans pourtant cesser d'augmenter leur popularité légendaire : *fast food* de l'imagination, pacotille, prostitution, visqueuse médiocrité, produit engendrant l'idolâtrie, atrophie de l'intelligence, faible âge mental des téléspectateurs, tout a été dit pour parler de la téléserie et de son spectateur (Croteau et Véronneau, 1993 : XIII, cité dans Bouchard, 2000 : 217; en italique dans le texte).

Ces nombreuses critiques et conceptions péjoratives n'ont toutefois pas empêché les séries télévisées et le téléroman de trouver leur légitimité comme objets d'étude en sociologie.

APPARITION D'UN NOUVEL OBJET D'ÉTUDE AUX ÉTATS-UNIS, EN EUROPE ET AU QUÉBEC

Les chercheurs s'accordent à dire que le succès phénoménal de la série *Dallas*, aux États-Unis, comme partout sur la planète, serait en partie responsable du nouvel intérêt des chercheurs pour ce genre télévisuel, tant en sociologie que dans d'autres disciplines.

C'est au cours des années 1970 que la culture populaire a été légitimée aux yeux des sociologues et chercheurs américains. De fait, la télévision et plus particulièrement les séries télévisées deviennent objets d'élection de la sociologie. À partir de ce moment, elles font

l'objet de nombreuses analyses de contenu destinées à mettre au jour les représentations sociales en vigueur et susceptibles de donner corps aux groupes sociaux en présence.

À bien des égards, l'analyse sociologique, à cette époque, se limite à vouloir expliquer les effets cognitifs limités des émissions de télévision en adoptant « l'approche empirico-fonctionnaliste qui se développe alors sous l'impulsion de Paul Lazarsfeld, Carl Hovland et Harold Lasswell » (Lochard et Soulages, 1998 : 13). Sous cette approche, les recherches visent essentiellement à « relativiser l'influence des médias dans le processus de formation de l'opinion publique en se penchant sur la fonction d'échappatoire, d'évasion, de la télévision » (Pasquier, 1994 : 65). Deux courants de recherche en découlent : les travaux sur la *fonction d'agenda* et ceux sur la *spirale du silence* (Pasquier, 1994 : 65; en italique dans le texte). Le premier courant repose sur l'hypothèse que les médias nous disent ce à quoi il faut penser et non ce qu'il faut penser. Il y aurait donc un lien très significatif entre l'ordre d'importance accordée aux informations par les médias et l'attention que le public voue à ces informations. L'effet des médias « serait alors d'imposer un rythme et de proposer des objets à l'attention collective » (Pasquier, 1994 : 66). Le second courant est une analyse du processus de formation de l'opinion publique. Puis, dans les années 1970, la question des effets limités des médias connaît un déplacement vers les « effets à long terme » des systèmes médiatiques. L'objet d'étude sera alors « la manière dont se modifie progressivement la conception que l'individu a de son environnement » (Pasquier, 1994 : 65).

Durant les années 1980, un second déplacement s'est opéré. Les études sociologiques portaient de plus en plus du principe qu'il est difficile d'étudier les effets et usages des médias sans connaître l'interprétation qu'en fait le public. L'attention des chercheurs s'est portée sur

le moment particulier de la réception et de la production de sens par le téléspectateur. Le modèle codage/décodage (*encoding/decoding*) développé par le chercheur britannique Stuart Hall en 1973 est un véritable « manifeste fondateur des travaux ultérieurs sur la réception » (Pasquier, 1994 : 72). L'apport majeur de ce dernier est de poser la culture comme un lieu de conflits et de réfuter l'idée d'une correspondance absolue entre le moment de la production (l'encodage) et celui de la réception (le décodage) d'un objet culturel. De manière plus générale, les chercheurs britanniques ont adopté des approches structuralistes et critiques afin d'étudier les relations pouvant exister entre les produits culturels de masse, la constitution ou reproduction de la culture et les idéologies. La tradition de recherche que l'on connaîtra sous le nom de *British Cultural Studies* naîtra à ce moment.

Soulignons qu'en Europe, particulièrement en France, en plus d'apparaître plus tardivement, la réflexion sur le genre télévisuel s'est établie sur des bases différentes, car la télévision s'y est développée dans un tout autre contexte et sous d'autres traditions et perspectives théoriques que celles en vigueur dans la sociologie et la psychologie américaines (Lochard et Soulages, 1998). Les sociologues français ont d'abord serré les rangs avec les critiques de la télévision enclins à jeter l'anathème sur les séries télévisées populaires. Dans cette voie, ils cherchaient à éclairer la vocation de la télévision et, dans la foulée, les capacités expressives et les paramètres techniques du genre télévisuel (Lochard et Soulages, 1998). La voie est ouverte pour envisager, en sociologie, la télévision comme institution culturelle, comme vecteur des idéologies présentes dans la société et la fiction comme genre susceptible de représenter la société sous une forme propre à rejoindre un vaste auditoire à l'instar des séries télévisées et des téléromans qui ont la cote (Pasquier, 1994).

Les enquêtes conduites au Québec vont dans cette direction et ne tardent pas à montrer que les téléromans, présents sur les ondes depuis les débuts de la télévision, représentent un genre télévisuel original, propre à cette société et par conséquent, digne d'intérêt.

Au cours des années 1970, ces enquêtes sont produites dans l'intention de retracer, à même la mémoire collective, la généalogie de ce genre télévisuel afin de lui donner sa juste place dans l'histoire littéraire et culturelle du Québec (Bouchard, 2000). Au départ, la connaissance des téléspectateurs, leurs souvenirs personnels ont servi de repères pour la constitution d'une connaissance générale sur les productions télévisuelles d'alors (Legris, 2013).

Puis, un certain nombre de répertoires bibliographiques ont été publiés entre les années 1970 et 1990. Pierre Pagé a ouvert la voie avec son *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*. D'autres ouvrages, notamment un dictionnaire regroupant les auteurs de radio-feuilletons (Legris, 1981) seront publiés dans la lignée du projet intitulé « Histoire de la littérature radiophonique au Québec : le radio-feuilleton » (Bouchard, 2000 : 219). Concernant le téléroman, Line Ross et Hélène Tardif, du Département de sociologie de l'UQAM, ont publié *Le téléroman québécois, 1962-1971* (1975) devenu depuis un ouvrage de référence pour pouvoir enfin décrire et chercher à expliquer les œuvres dramatiques présentées à la télévision, incluant d'office les téléromans. D'autres ouvrages du genre vont fleurir, notamment sous la direction de Pierre Pagé et Renée Legris qui font paraître le *Répertoire des dramatiques à la télévision québécoise 1952-1977* (1977). Deux répertoires particulièrement importants pour la recherche ont été publiés par le Service des communications du Réseau français de la Société Radio-Canada : *Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada* (1978) et sa suite, *Les dramatiques à la*

télévision de Radio-Canada de 1977 à 1982 (1983). Suivra le Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois de 1952 à 1992 de Jean-Yves Croteau et Pierre Véronneau.

Les études sociologiques produites dans le prolongement de ces répertoires se situent sur deux axes : d'une part, les recherches sur les publics du genre et, d'autre part, les études textuelles (Bouchard, 2000). Le premier renvoie au processus de réception des œuvres téléromanesques et s'inscrit dans la lignée du modèle de Stuart Hall présenté plus tôt. Le second aborde notamment « les propriétés du récit selon une approche sémio-structuraliste, le social, les caractéristiques et les règles du genre, l'idéologie [et la propagande], les images qui apparaissent grâce à l'analyse de contenu, le discours de presse, la mise en image et la création » (Bouchard, 2000 : 218). Plusieurs études se sont également arrêtées sur divers aspects de la production téléromanesque et leur transformation dans les dernières décennies. Depuis, la recherche sur les téléromans s'est accrue de façon systématique¹ et depuis lors, « les travaux traitent de questions tant sociologiques que rhétoriques et narratives » (Legris, 2013 : 137).

Dans le prolongement de ces travaux, toujours plus nombreux depuis les années 1980, des mémoires et thèses d'étudiants, tant en sociologie qu'en communication, ont enrichi la connaissance générale au sujet de la forme téléromanesque (Bouchard, 2000; Legris, 2013; Picard, 2010). Ces travaux universitaires s'orientent entre autres vers « l'exploration de la nouveauté dans le ton, les représentations sociales et l'apparition de personnages modelés sur certaines images accordées à celles de la postmodernité en vogue au tournant du XXI^e siècle »

¹ Vu le nombre important de travaux dans chaque optique de recherche, il nous était impossible d'en faire une présentation détaillée ici. Notons que Véronique Nguyen-Duy (1996), Nathalie-Nicole Bouchard (2000) et plus récemment Renée Legris (2013) ont regroupé et présenté les plus importantes.

(Legris, 2013 : 140). Ils décrivent et recensent le foisonnement du genre téléromanesque dans la programmation télévisuelle des années 1970 à nos jours. L'intérêt principal de ces nouvelles études universitaires a été de rompre avec le modèle prédominant de l'analyse de contenu et de rendre compte de l'évolution socioculturelle du discours téléromanesque (Bouchard, 2000; Legris, 2013).

LES REPRÉSENTATIONS DU SOCIAL DANS LES TÉLÉROMANS

Dès son arrivée sur les ondes de la Société Radio-Canada, le téléroman a été vu comme une représentation de la société québécoise (Legris, 2013). Les premières études des représentations, parues dans les années 1970, étaient donc des analyses de contenu s'intéressant aux images de la femme, des jeunes, de la famille, des homosexuels, du monde du travail et plus généralement du social, du Québec et de la société (Bouchard, 2000).

L'exposition sur le téléroman au Musée de la civilisation à Québec en 1996, placée sous la direction de Jean-Pierre Désaulniers, a été l'occasion propice pour des publications et pour une espèce de bilan des recherches conduites sur le sujet. L'événement se révèle opportun pour envisager les téléromans sur un autre plan que celui de l'analyse de contenu susceptible de révéler les idéologies et stéréotypes diffusés (Legris, 2013), et de les concevoir comme modes de connaissance susceptible d'expliquer leur immense popularité. Plus qu'un simple divertissement, « le téléroman se manifeste clairement comme un système d'influence beaucoup plus large qui transmet des valeurs, des modes de vie et de pensée, des modèles d'interaction sociale » (Méar, 1981: 159). En d'autres termes, les téléspectateurs les regardent parce que les téléromans, comme les séries télévisées aujourd'hui, représentent leur expérience individuelle – ce qu'ils sont et ce qu'ils font – sous une forme qu'ils déchiffrent

sans mal et qui leur permet de mieux comprendre la réalité qui est la leur. En effet, les téléromans génèrent des représentations de la vie quotidienne, des expériences que les téléspectateurs sont susceptibles de vivre ou, en termes plus théoriques, les représentations possibles de leurs expériences pratiques de la vie sociale. Ils orchestrent des images de la réalité vécue en puisant dans les comportements et les valeurs du moment et en les répercutant à la télévision.

Sur le plan théorique, ces images faisant office de représentations, de modes de connaissance, peuvent être considérées comme « reflet » ou comme « miroir » de la société québécoise (Legris, 2013). Le terme « reflet » désigne le « rapport mimétique ou de ressemblance entre le téléroman et la société québécoise » (Legris, 2013 : 72). La Société Radio-Canada ne manquait pas de promouvoir cette notion dans ses campagnes publicitaires pour sa programmation au cours des années 1960 en annonçant que les téléromans diffusés à son antenne étaient des œuvres « qui nous ressemblent ». Cette formule a permis à la société d'État de rappeler son objectif : « favoriser chez les Québécois, friands de téléromans, un processus identitaire rentable à un double point de vue : celui des cotes d'écoute et celui des supports de la publicité » (Legris, 2013 : 74).

Divers ouvrages de recherche parus dans les années 1990 et 2000 ont suscité de nouvelles interrogations sur la production télévisuelle québécoise et ont remis en question la théorie du reflet. Lors d'un colloque de l'Office des communications sociales tenu en 2003, certains chercheurs utilisaient le terme alors que d'autres contestaient sa pertinence. D'autres encore cherchaient davantage à la compléter en faisant usage des notions de « miroir-reflet », ou simplement de « miroir » ou de « miroir déformant » (Legris, 2013 : 142). Renée Legris

parlera également de « l'angle mort du miroir », qui correspond à tout ce qui n'est pas diffusé à la télévision, et ce, pour des motifs propres aux individus dans le métier.

Selon Renée Legris, la question du miroir vient enrichir la théorie du reflet en axant l'analyse des images de la société présentes dans les téléromans sur certains traits particuliers et sur « les rôles mis en valeur dans la configuration des personnages afin de pouvoir débusquer sur le vif la formation du sentiment identitaire, la reconnaissance de soi et de l'autre dans les œuvres téléromanesques » (Legris, 2013 : 82). L'expression « miroir déformant » permet, quant à elle, de souligner que les faits, les valeurs, les comportements mis en scène dans les différentes créations téléromanesques ne sont pas un reflet de la société au sens strict du terme. Elles sont plutôt des inventions des auteurs et producteurs à l'origine de ces émissions. Le rôle du petit écran serait donc de rendre visible une société fictive qui puise son inspiration dans une réalité sociale de référence (Legris, 2013). Cette frontière entre fiction et non-fiction est donc une sorte de « jeu » (Poirier et Thériault, 2012 : 4) en ce sens que les réalisateurs et les auteurs de télévision s'amusent à transposer dans une œuvre dramatique des éléments réels.

Les auteurs des fictions télévisuelles créent donc une connaissance qui s'affranchit de ses sources initiales, réelles, afin de privilégier une écriture téléromanesque exploratoire. Autrement dit, « c'est ainsi que la vision sociale se modifie ainsi et s'éloigne des réalités sociologiques des milieux explorés tout en mettant en valeur des traits qui en assurent la vraisemblance. » (Legris, 2013 : 83) Dans ces conditions, les téléromans peuvent difficilement refléter parfaitement la société québécoise sous ses traits pratiques. C'est ce que Véronique Nguyễn-Duy décrit comme « l'illusoire naturalité de ses contenus » (Nguyễn-Duy, 1995 : 19).

C'est pour cette raison qu'il importe de considérer le point de vue de l'auteur, du réalisateur, sur son œuvre afin de comprendre mieux sa représentation du réel qu'il tente de dépeindre (Poirier et Thériault, 2012; Legris, 2013).

Qu'il soit le reflet fidèle du réel ou un « miroir déformant », il n'en demeure pas moins que le téléroman, loin d'être un pur divertissement, est un construit faisant « écho » (Poirier et Thériault, 2012 : 4) à la réalité et se révèle être un mode de connaissance du social influençant l'expérience pratique des téléspectateurs. Afin de développer cette idée du téléroman comme mode de connaissance, il nous paraît propice d'envisager ce genre télévisuel à la lumière de la théorie développée en sociologie par Howard Becker et sous l'optique épistémologique formulée par Gilles-Gaston Granger. Comme nous le verrons dans les sections suivantes, chacun à leur manière, ces auteurs ont élaboré des postures théoriques afin de pouvoir expliquer les modes de connaissance du social, donc les représentations à l'œuvre dans un téléroman comme *Yamaska* et les modalités permettant leur production.

LES FORMES DE CONNAISSANCE DU SOCIAL SOUS L'OPTIQUE SOCIOLOGIQUE D'HOWARD BECKER

La sociologie de l'art développée par Howard Becker, notamment dans ses ouvrages *Les mondes de l'art* (1988) et *Comment parler de la société? Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales* (2007) cherche à démontrer que les individus sont curieux de la société. Dans leur vie quotidienne, les individus se frottent aux différentes représentations de la société que répercute notamment la télévision. Ils « veulent la connaître et la comprendre afin de structurer leurs conduites en s'y prenant de la manière la plus immédiate, c'est-à-dire par l'expérience de la vie quotidienne » (Becker, 2009 : 20). Pour ce sociologue, les individus

ressentent le besoin d'aller au-delà de cette expérience personnelle. Ils ont besoin de se faire leur propre idée sur des gens, des lieux, des situations, des époques, voire des modes de vie, différents de ceux qu'ils connaissent. C'est là le rôle des représentations sociales.

Évidemment, « les représentations ne prennent vraiment vie que lorsqu'elles sont utilisées, lorsque des usagers lisent, regardent, écoutent et complètent ainsi le processus de communication » (Becker, 2009 : 39). Bien que cet aspect ne soit pas l'objet de notre mémoire, il était nécessaire de le souligner afin de bien saisir la posture théorique de Becker dans son intégralité.

Outre le point de vue des usagers, Becker aborde le point de vue des créateurs de ces représentations. Selon lui,

dans de nombreuses disciplines scientifiques et dans le champ artistiques, les gens pensent qu'ils savent quelque chose de la société qui vaut la peine d'être dit et utilisent pour cela un assortiment de formes, de médias et de moyens de communication de leurs idées et de leurs conclusions. (Becker, 1999 : 150-151)

Les créateurs et les artistes, par profession, cherchent des moyens de parler de la société sous des formes qui se répercutent à une vaste échelle. Les représentations ainsi créées correspondent pour cet auteur à un *travail* qui inclut, à ses yeux, à la fois « l'œuvre elle-même et les tâches concrètes qu'effectuent toutes les personnes et qui font du produit artistique ce qu'il est » (Becker, 2013 : 117). Sous cette perspective de l'interactionnisme symbolique, l'analyse sociologique doit considérer les liens qui se créent entre les tâches requises afin par exemple de produire le téléroman dans sa forme matérielle. Le téléroman s'explique donc ici en cherchant les liens qui se nouent entre les tâches qui incombent à chaque artisan, de l'auteur jusqu'aux comédiens, en passant par les techniciens, qui, chacun à leur façon,

participent à la création des représentations que forme ce genre télévisuel. Les représentations sociales s'expliquent donc, en sociologie, par l'interaction entre les parties responsables de leur formation, producteurs et usagers, en vertu desquelles ces derniers connaissent le contexte social dans lequel ils évoluent et en font l'expérience pratique.

Les représentations en tant que *modes de connaissance* doivent être envisagées, dans la perspective sociologique de Becker, comme des moyens d'expression devant être replacés dans leur contexte organisationnel (Becker, 1999; 2009; 2013). Ce recadrage permet notamment de saisir les visées et les ressources sous-jacentes au *travail* qui donne corps à l'opposition entre la forme et le contenu social. Il s'agit du cadre d'exécution — du contexte de réalisation — dans lequel les représentations sont construites. Le contexte de réalisation est important puisque « la forme et le contenu des représentations varient, car l'organisation sociale décide non seulement de ce qui est fait, mais aussi de ce que les gens veulent que cette représentation fasse » (Becker, 1999 : 154). Selon l'auteur, en focalisant sur un aspect particulier du social, tous les médias laissent de côté une part importante, pour ne pas dire la quasi-totalité, de la réalité et ils le font grâce à des matériaux et un langage qui leur est particulier.

Becker désire découvrir les modalités de la connaissance à l'œuvre dans les représentations sociales créées sous différentes bannières, art ou science, utiles pour apprendre quelque chose que nous ne connaissions pas auparavant sur le monde social. Il entend à cette fin mettre au jour les motivations des parties prenantes des représentations qui, par leurs interactions, donnent progressivement forme à des connaissances différentes du monde social. Dans cette voie, il s'emploie à démonter pièce par pièce les rouages de l'interaction en vertu de laquelle

se forment les représentations en ne faisant ressortir « que ce dont [les parties en présence] ont besoin dans un but précis » (Becker, 1999 : 156). En d'autres termes, les parties engagées dans la formation des représentations sociales se livrent, consciemment ou non, à une série d'opérations pour connaître le monde, ce que Becker identifie à la sélection de fragments de la réalité, à leur transcription dans un langage spécialisé, à la mise en ordre des éléments et à l'interprétation du produit, soit le sens du message.

LES FORMES DE CONNAISSANCE DU SOCIAL SOUS L'OPTIQUE ÉPISTÉMOLOGIQUE DE GILLES-GASTON GRANGER

La théorie élaborée par Becker trouve son équivalent dans l'épistémologie comparative développée par Gilles-Gaston Granger. Dans les deux cas, la connaissance produite dépend des modalités en vertu desquelles la réalité, c'est-à-dire la société, se conçoit sous diverses formes issues d'un *travail*. Cette perspective épistémologique est toutefois développée en marge de la théorie interactionniste de Becker selon laquelle les représentations sociales correspondent à des moyens d'expression à replacer dans leur contexte organisationnel si nous voulons être en mesure de les expliquer sous l'optique sociologique.

Dans cette autre perspective, les téléromans peuvent également se concevoir en théorie comme mode de connaissance selon un *travail* dont il est possible d'exhiber les modalités afin de pouvoir mettre en lumière l'explication sociologique des dites représentations sociales.

Chez Granger, cette notion de *travail* est d'abord associée au travail scientifique et renvoie à l'« opposition entre une forme et un contenu » (Granger, 1986 : 111). Selon lui, l'œuvre de science et l'œuvre d'art sont le produit de cette opposition, de cette relation, entre le contenu d'une représentation et la forme prise par celle-ci. Cette opposition correspondrait à une sorte

de « jeu » (Granger, 1986 : 112), une relation d'interdépendance entre les deux éléments. L'épistémologie a pour mandat de décrire les parties de ce jeu, d'en dégager les règles et d'en proposer une signification. Bref, toute représentation de la société est un *travail* de mise en forme du social et diverses modalités et conditions sont associées à ce processus de construction des représentations. Il s'agit pour le sociologue ou l'épistémologue de les découvrir.

Il est possible de donner l'exemple de la connaissance produite par la sociologie. Celle-ci, envisagée comparativement au sens commun permet d'illustrer l'épistémologie comparative de Granger fondée sur la notion de *travail* conçue comme opposition entre un contenu et une forme (Granger, 1986).

En supposant que la sociologie peut être conçue comme science, elle constitue, aux yeux de Granger, « une connaissance par *objet* et par *concept* » (Granger, 1986 : 113) susceptible de créer une *représentation* de ce qu'elle cherche à connaître. Autrement dit, la sociologie a pour but de produire une connaissance théorique du social en le réduisant à un objet d'étude susceptible d'être décrit et expliqué au moyen d'un ensemble de concepts. Elle cherche donc à transposer ce qu'elle prend pour objet sur le plan de la théorie afin de l'expliquer autrement que selon les termes de ce qu'on peut appeler la connaissance pratique des individus couramment associée au sens commun. Cette connaissance pratique correspond à une connaissance résultant de l'expérience vécue des individus que certains sociologues, notamment Pierre Bourdieu et Anthony Giddens, conçoivent comme une connaissance routinière (Bourdieu, 1992; Giddens, 1987). Dans ces conditions, pour reprendre la formule de Bourdieu, la connaissance sociologique se révèle une « connaissance d'une connaissance »

(Bourdieu, 1992 : 103). La sociologie serait donc une entreprise basée sur la connaissance pratique individuelle, dont l'analyse consiste premièrement à *décrire* l'objet à connaître au nom de la discipline, et vouée par la suite à le transposer sur le registre théorique, en termes de concepts et de méthodes susceptibles de représenter ledit objet, afin de pouvoir le comprendre et l'*expliquer* dans les termes de la science.

De la même manière que les sociologues transposent un phénomène précis, une partie du réel, en un objet d'étude particulier par un langage qui leur est propre afin d'en donner une signification et une explication particulières, les téléromans peuvent se concevoir, en théorie, comme formes de connaissance spécifiques du social et de l'expérience individuelle selon un *travail* effectué par les artisans du milieu et dont il est possible d'exhiber les modalités afin de pouvoir mettre en lumière lesdites représentations sociales. Ces représentations sociales sont susceptibles de générer une connaissance particulière de la société dans un langage et selon des règles qui leur sont propres. Autrement dit, à notre sens, *Yamaska* peut être considéré comme le fruit du *travail* d'opposition entre un contenu, le social mis en intrigue, et une forme, le téléroman, responsable d'une représentation particulière du social. Il s'agira, pour nous, de voir en quoi les caractéristiques spécifiques du téléroman ont une influence sur le contenu présenté et la manière de le présenter.

JEUNESSE ET CONNAISSANCE SOCIOLOGIQUE : L'ENTRÉE DANS LA VIE ADULTE

L'analyse de l'entrée dans la vie adulte, c'est-à-dire l'analyse de la transition d'un âge à un autre et de la combinaison des calendriers professionnels et familiaux, est une perspective ayant été explorée par plusieurs chercheurs, notamment en sociologie de la jeunesse et en psychologie du développement. Ici, nous nous limiterons à la perspective sociologique.

Dans une première mouture de sa théorie, le sociologue français Olivier Galland proposait d'envisager la jeunesse comme une période de transition entre l'adolescence et l'âge adulte scindée en diverses étapes sociales introduisant les jeunes aux rôles adultes (Galland, 1991). Dans son esprit, ces étapes, ce passage, s'effectue sur deux axes principaux : l'axe scolaire/professionnel et l'axe familial/matrimonial. Quatre bornes leur sont associées : la fin des études, l'intégration au marché du travail, le départ du domicile familial et la formation d'un couple suffisamment stable pour la venue d'un enfant (Galland, 2009). À ce dernier stade, sans égard à son âge, le jeune sera théoriquement considéré comme un adulte, intégré à la société.

Ses premiers travaux ont démontré que, dans les sociétés traditionnelles, l'entrée dans la vie adulte était caractérisée par un fort synchronisme entre les quatre bornes mentionnées. En effet, celles-ci étaient franchies dans l'ordre énoncé, de manière linéaire. Les jeunes s'inséraient en emploi assez rapidement après leurs études, et le départ du foyer parental et l'officialisation de l'union venaient relativement rapidement après cette première transition, voire simultanément avec elle. Dans ces sociétés, le passage de chaque borne était souligné par des rites particuliers, des événements à haute teneur symbolique qui marquaient le passage à un statut nouveau, par exemple le mariage.

Sur cette base, Galland a élaboré une représentation théorique de la jeunesse en vertu de laquelle être jeune correspond à vivre sous le signe de la dépendance — de l'école, des parents, de la famille — à laquelle tout individu se soustrait au fil du franchissement des quatre bornes et, en corollaire, s'intègre à la société. Ce modèle définit donc un processus standardisé des âges de la vie bien délimités et homogènes.

REMISE EN QUESTION DU MODÈLE TRADITIONNEL D'OLIVIER GALLAND

Or, ce premier modèle de l'entrée dans la vie adulte proposé par Galland a rapidement été l'objet de remises en question, tant par l'auteur lui-même que par d'autres chercheurs en sociologie. On lui a principalement reproché l'ordre successif et irréversible du franchissement de l'une et l'autre des bornes. La sociologie de la jeunesse mise au point par Galland dans sa formulation initiale peine donc à rendre raison de la jeunesse d'aujourd'hui du fait que la vie des jeunes est loin de se conformer à des rites ou des étapes qui, franchies successivement, leur permettent d'entrer dans la vie adulte et de s'intégrer à la société.

Nombre de chercheurs ont jugé pertinent d'aborder la question du passage à l'âge adulte dans le cadre d'analyses des parcours de vie des jeunes en France (Bidart, 2005; 2006), dans certains pays d'Europe (Van de Velde, 2008), au Québec (Gaudet, 2001; 2007; 2008; Molgat, 1996) ou ailleurs. Cette approche permet d'aborder ce stade de la vie à la fois comme « une période de développement psychosocial et comme une transition de rôles sociaux influencés par des contextes structuraux, c'est-à-dire les déterminants socioéconomiques » (Gaudet, 2007 : 10). Elle propose de considérer l'aspect dynamique et temporel des réalités individuelles et sociales. Il est donc davantage question de parcours et des transitions jalonnant les parcours. Ici, en plus des caractéristiques individuelles, le contexte socioéconomique dans lequel les jeunes évoluent a un impact sur le franchissement des différentes étapes marquant l'entrée dans la vie adulte. Ce concept permet de s'éloigner d'une conception de la jeunesse comme classe d'âge ou comme groupe social unifié et « d'envisager les façons dont les jeunes avancent vers la vie d'adulte dans les sociétés dans lesquelles ils vivent » (Bidart, 2006 : 10). La jeunesse est considérée par la plupart des auteurs comme un processus de construction

identitaire et d'individuation (Van de Velde, 2008). Les tenants de cette approche affirment que l'identité et les rôles sociaux d'un individu se construisent à travers son histoire personnelle et l'histoire du contexte dans lequel il a évolué.

De manière générale, dans leurs travaux, ces chercheurs insistent sur le caractère de plus en plus flou de cette transition du parcours de vie. Ils insistent sur la dissociation croissante des seuils de passage marquant la trajectoire des individus depuis les années 1970 (Galland, 1991; Bidart, 2005; Gaudet, 2007). En effet, compte tenu des profondes transformations des contextes politique, économique et social propres aux différentes sociétés, ces auteurs constatent un report général de l'âge auquel les différents seuils sont atteints et un allongement du délai les séparant les uns des autres. Ils démontrent également que les jeunes adultes tendent plus que jamais à faire marche arrière à l'une ou l'autre des étapes d'entrée dans la vie adulte et ainsi connaissent des trajectoires non linéaires ni irréversibles.

UN NOUVEAU MODÈLE THÉORIQUE : L'ALLONGEMENT DE LA JEUNESSE

En réponse à ces critiques, Galland a nuancé sa théorie de la jeunesse et la représentation qu'elle sous-tend, celle de jeunes obligés de franchir *successivement*, sous forme de rites, les quatre bornes que nous avons présentées précédemment. Sa nouvelle représentation théorique est celle d'un allongement de la jeunesse. Celui-ci se définit par le fait que ces étapes, qui se révèlent essentielles pour être adulte et intégré à la société, sont franchies plus tardivement et de manière moins synchronique. Bref, « les transitions vers la vie adulte sont beaucoup plus complexes et diversifiées étant donné la grande variété de possibilités qui s'ouvrent aux jeunes d'aujourd'hui en matière de choix et de styles de vie » (Franke, 2010 : 6).

L'auteur démontre, preuves à l'appui, que depuis une trentaine d'années, les jeunes ont tendance à prolonger leur scolarisation à un âge avancé, retardant leur insertion en emploi. Cette tendance « répond à la nécessité pour les jeunes de répondre aux besoins de qualifications des nouvelles économies [axées sur le savoir] » (Franke, 2010 : 10). Cette tendance s'explique principalement par une meilleure accessibilité aux études supérieures pour l'ensemble de ce groupe d'âge, certes, mais surtout pour les jeunes femmes. Celles-ci ont maintenant non seulement l'ambition, mais également la possibilité de se réaliser par le travail et plus uniquement par le mariage. Cette nouvelle conception vient contrecarrer l'idée plus traditionnelle selon laquelle les jeunes femmes valorisaient davantage la mise en couple et le mariage que l'établissement professionnel (Galland, 1995; 2007) à l'inverse des jeunes hommes qui tendaient quant à eux à s'établir professionnellement avant de s'engager dans la vie familiale. Il était commun d'observer chez celles-ci une tendance à quitter le foyer parental beaucoup plus rapidement après la fin de leurs études, ce départ n'étant pas nécessairement lié à l'accès à un emploi stable. Malgré la hausse du niveau d'études de la plupart des jeunes, « les conditions d'insertion professionnelle [de ces derniers] n'ont pas nécessairement évolué parallèlement » (Franke, 2010 : 13). De fait, ce report de l'âge où les individus mettent fin à leurs études a un impact sur l'âge auquel ils entrent en emploi.

Outre cette prolongation de la scolarisation, un ensemble de situations intermédiaires témoignant de la précarisation de l'emploi et du développement d'emplois atypiques — chômage, travail à temps partiel, stages en milieu de travail — prennent place entre la fin de la scolarité et une situation professionnelle stable, sont le quotidien des jeunes d'aujourd'hui, qu'ils poursuivent des études supérieures ou non, et contribuent à leur vulnérabilité financière. L'entrée en emploi est aujourd'hui progressive et non plus instantanée et définitive et

conséquemment, les étapes du départ du foyer parental, de la vie en couple et de la venue d'un premier enfant sont remises à plus tard. Les jeunes connaissent une situation professionnelle précaire et subissent une prolongation de l'adolescence organisée autour du noyau familial, qui apporte une aide économique et assure l'hébergement, et du groupe des pairs (Galland, 1991).

Au-delà des nouvelles contraintes économiques, ce report des transitions sur l'axe familial/matrimonial s'explique également par l'apparition d'une période d'explorations amoureuses n'impliquant pas nécessairement un engagement à long terme. Une nouvelle « idéologie amoureuse » (Galland, 1991 : 136), de nouvelles formes de mise en couple prennent donc place. Galland conçoit ces nouveaux espaces intermédiaires sur les deux axes comme des phases de transition entre l'adolescence et l'âge adulte. Il a découpé celles-ci en trois séquences démontrant toute la diversité des trajectoires : post-adolescence, jeunesse et pré-adulte (Galland, 1995; 2001). La première se déroule de la fin des études jusqu'au départ du domicile familial. Cette phase se caractérise par la combinaison d'un statut d'adulte (occupation d'un emploi) et d'un statut d'adolescent (dépendance résidentielle par rapport aux parents). La seconde englobe la période allant du départ du domicile des parents à la formation d'un couple stable. C'est une période durant laquelle les jeunes expérimentent l'indépendance sur les plans financier et résidentiel, sans nécessairement vivre une relation de couple sérieuse. La dernière phase va de la formation du couple à la naissance du premier enfant (Galland, 1995; 2001). Pour Galland, un individu n'est totalement adulte que lorsqu'il remplit des responsabilités parentales. Ces trois phases ne constituent aucunement un passage obligé, mais plutôt trois scénarios possibles.

Afin de comprendre la jeunesse et l'entrée dans la vie adulte comme nouvelle phase de la vie, au-delà des changements dans les trajectoires de vie, il nous faut également tenir compte du processus de socialisation en jeu durant cette période. Il s'agit d'une période de vie critique « où des tensions existent entre le désir d'individualisation — le pouvoir de l'agent — et le désir et le besoin d'insertion, c'est-à-dire le besoin d'intégrer certaines normes sociales » (Gaudet, 2007 : 19). Ces cinq caractéristiques sont le fondement de la distinction de ce nouveau groupe d'âge : l'exploration identitaire, l'instabilité, le souci de soi (égocentrisme), l'impression de se retrouver dans un entre-deux, l'ouverture aux possibilités. Nous tenterons de tenir compte de ces divers éléments dans notre analyse des parcours des personnages de *Yamaska* présentée plus loin.

Pour l'heure, il faut retenir que l'analyse du processus de passage à la vie adulte dans une perspective sociologique est l'étude d'une nouvelle phase de la vie se situant entre les statuts sociaux de l'adolescence et de l'âge adulte. À cette nouvelle phase sont associés des rôles et des comportements sociaux de plus en plus diffus, de moins en moins évidents. L'analyse doit donc être orientée vers l'étude comparative des formes et des conditions sociales — professionnelles, familiales et matrimoniales — d'entrée dans la vie. C'est ce que nous tenterons de faire avec notre analyse des quatre personnages de *Yamaska*.

OBJECTIFS ET HYPOTHÈSES DE RECHERCHE

Malgré ses ratés et les critiques dont elle a été l'objet, la « connaissance par objet et par concepts » (Granger, 1986) développée par Galland au sujet de l'entrée dans la vie adulte, clé de voûte de la conception de la jeunesse présentée ici, paraît propice et féconde du point de vue théorique.

Pour nous, à la lumière des critiques présentées, il était tentant de découvrir la représentation élaborée de la jeunesse sous d'autres modes de connaissance que la connaissance sociologique. La théorie initiale de Galland se trouvera donc au fondement de notre entreprise. Notre objectif principal sera de mettre au jour la représentation téléromanesque de ce groupe d'âge, plus précisément de son entrée dans la vie adulte, afin de comparer les deux modes de connaissance — sociologique et téléromanesque — en vue de déceler éventuellement le caractère *complémentaire*, voire *supplémentaire*, de la connaissance télévisuelle par rapport à la théorie sociologique. Pour y parvenir, nous étudierons les parcours de quatre personnages de *Yamaska* en voie de devenir adulte et de s'intégrer à la société, tout en tenant compte des modalités téléromanesques de diffusion. Il s'agira de décrire les spécificités de chacun. Dans cette voie, nous avons formulé une série d'hypothèses, d'idées, que nous tenterons de vérifier grâce à notre analyse : 1) *Yamaska* est un mode de connaissance du social au même titre que tout autre mode de connaissance, qu'il soit sociologique ou non. C'est un moyen comme un autre de parler de la société parce qu'il présente des faits, des phénomènes, relevant du réel, selon l'expression de Becker; 2) Ce téléroman nous apporte une connaissance *supplémentaire*, voire *complémentaire*, à la théorie du passage à la vie adulte. Cette connaissance diffusée est d'un autre ordre en raison de la nature du médium télévisuel et du caractère fictif de l'émission; 3) Cette connaissance est toutefois limitée. Elle est propre à certains individus — les producteurs et les auteurs de cette émission — et la connaissance diffusée est tributaire du jeu d'opposition entre forme et contenu tel que développé par Gilles-Gaston Granger (Granger, 1986). Les caractéristiques techniques du téléroman, son mandat, ont une influence sur le contenu diffusé; 4) La théorie initialement développée par Olivier Galland est discutable, voire obsolète. Toutefois, nous sommes d'avis que sa théorie de

l'allongement de la jeunesse est valable et qu'elle se retrouve dans *Yamaska*; 5) Nous pensons que les personnages de jeunes adultes ont des trajectoires scolaires/professionnelles, résidentielles et conjugales/familiales qui leur sont propres et que celles-ci sont influencées par des facteurs particuliers liés au contexte socioéconomique d'aujourd'hui. De fait, d'une certaine manière, nous posons l'hypothèse de l'individualisation des parcours; 6) Enfin, dans leur parcours vers l'âge adulte, les jeunes adultes sont sujets à de nombreux questionnements, notamment identitaires, et de nombreux choix qui ont une influence importante sur leur franchissement des différentes étapes ainsi que sur les valeurs qu'ils adoptent.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Nous venons d'établir le cadre théorique, les objectifs et les hypothèses qui guideront notre réflexion et notre analyse. D'abord, un rapide survol des nombreux travaux sur la télévision et plus particulièrement sur les fictions télévisées atteste de leur légitimité comme objets de recherche et confirme l'intérêt louable qu'elles suscitent. Ensuite, en raison de sa volonté de référer au réel des téléspectateurs, il est possible de considérer le téléroman comme une manière de parler de la société (Becker, 1999; 2009; 2013) comme une forme particulière de connaissance du social, plus précisément de la jeunesse québécoise. Cette connaissance particulière trouve son explication dans les modalités de production de la forme téléromanesque elle-même. Dans le cadre de ce mémoire, la jeunesse sera analysée selon la perspective de l'entrée dans l'âge adulte développée récemment par Olivier Galland. Compte tenu des ratés de la première mouture de la théorie de ce sociologue, il s'agira de démontrer la connaissance *supplémentaire* ou *complémentaire* apportée par *Yamaska* sur ce phénomène.

Dans le prochain chapitre, nous présenterons le cadre méthodologique privilégié dans ce mémoire.

CHAPITRE 2

LA CONCEPTION MÉTHODOLOGIQUE DE L'ANALYSE

L'analyse du téléroman *Yamaska* exposée plus loin a pour objet les quatre bornes représentant l'entrée dans l'âge adulte, en théorie, selon Galland : d'abord, la fin des études, ensuite l'insertion dans le marché de l'emploi, puis le départ du domicile familial et enfin, la formation d'un couple suffisamment stable pour la venue d'un enfant. Elle cherchera à connaître comment l'entrée dans la vie adulte qui, sous cette optique, marque la fin de la jeunesse se conçoit dans ce genre télévisuel qu'est le téléroman.

En envisageant ce téléroman comme un mode de connaissance orchestré par l'opposition d'un contenu à une forme (Granger, 1986), nous tenterons de mettre au jour la connaissance de la jeunesse telle que jalonnée par les points d'orgue de l'entrée dans la vie adulte générés par *Yamaska* et de la comparer à la connaissance sociologique produite par la théorie élaborée par Galland, et ce, afin de montrer ce qu'elle apporte comme informations nouvelles.

Comme son titre l'indique, ce chapitre présentera la conception méthodologique de notre mémoire. Après un bref survol des études québécoises analysant la jeunesse dans les téléromans, nous ferons une présentation générale du téléroman *Yamaska* et des personnages au cœur de notre analyse. Par la suite, nous présenterons le matériau utilisé, l'élaboration du corpus et les critères ayant mené à sa sélection, la méthode d'analyse privilégiée et la mise en œuvre de l'analyse.

BREF SURVOL DE L'ANALYSE DE LA JEUNESSE PRÉSENTE DANS LES TÉLÉROMANS

Force est de constater que peu d'études ont été produites, tant en sociologie que dans d'autres disciplines, sur la jeunesse présente dans les téléromans. Il en va de même pour les études effectuées dans d'autres pays, notamment aux États-Unis.

Un bref survol de ce qui s'est fait au Québec permet d'affirmer que seul Noël Dubé s'est penché sur le sujet, dans les années 1970, en brossant un portrait « impressionniste » des jeunes, c'est-à-dire des 15-25 ans, présents dans les téléromans populaires à l'époque — *Les Berger*, *Mont-Joye*, *Rue des Pignons* et *La P'tite Semaine* — à la lumière duquel il décèle, sans véritablement l'expliquer, une « image conservatrice, voire réactionnaire, de la jeunesse » (Dubé, 1973 : 202). Il a rapidement constaté que « les valeurs habituellement vécues par les jeunes ne sont aucunement développées par les personnages de ces émissions télévisées. » (Dubé, 1973 : 202) L'auteur ne cherche pas outre mesure à expliquer ce fait, celui de personnages qui, dans ces téléromans, incarneraient des valeurs ne correspondant pas à celles en vigueur chez les jeunes de l'époque. Il n'explicite pas non plus la démarche analytique qui lui a permis d'aboutir à cette conclusion peu étayée sur le plan théorique.

Outre l'analyse de cet auteur, la rareté des études sur le sujet s'explique à nos yeux par un manque d'intérêt des chercheurs et plus simplement par le fait que les jeunes sont absents des téléromans produits au Québec pendant la période analysée. Dans les années 1980, le téléroman *Avec le temps* était un des seuls à mettre en vedette un groupe de jeunes sur le point d'entrer dans la vie adulte, non sans mal. La diffusion du téléroman sera toutefois de courte durée. Les jeunes disparaîtront du petit écran, ou ne seront plus mis à l'avant-plan. Dans leurs rares apparitions, ils prendront souvent le visage d'adolescents, qui sont généralement

cantonnés aux téléromans jeunesse, ou le visage d'adultes à proprement parler. De plus, aujourd'hui, le téléroman ne semble pas interpeller les jeunes, qui s'en désintéressent. La télévision n'est plus leur médium privilégié. Il n'est donc pas étonnant de constater qu'ils ne sont pas le sujet favori des scénaristes et réalisateurs de ces émissions.

LIGNE DIRECTRICE DE *YAMASKA*

Or, voilà que depuis 2009, *Yamaska* est en ondes sur le réseau TVA. Diffusé le lundi soir à 20 heures, ce téléroman d'Anne Boyer et Michel d'Astous en est à sa cinquième saison. Il met en scène la vie quotidienne de trois familles vivant à Granby et plus particulièrement les liens d'amitié unissant les pères et les fils. Leur quotidien sera bouleversé par un événement tragique : la mort de Lambert Harrisson, l'un des quatre fils en question. Cet événement, ainsi que les conséquences en découlant formeront la courbe dramatique générale du téléroman et se développera en intrigues secondaires.

Depuis ses débuts, *Yamaska* est l'objet d'un intérêt marqué du public. Ses cotes d'écoute élevées en font foi. Il est impossible de présenter tous les chiffres ici. À titre d'exemple, pour le premier épisode, selon la page *Facebook* de l'émission administrée par les auteurs, elles s'élevaient à 1 362 000 téléspectateurs. En octobre 2011, on comptait 1,1 million d'assidus (Drouin, 2011). Le 18 octobre 2013, Hugo Dumas chiffrait ces cotes d'écoute à 1 171 000 fidèles (Dumas, 2013). En janvier 2014, dans l'entrevue qu'il nous a accordée, Michel d'Astous chiffrait les cotes d'écoute à 1,4 million d'individus. Le nombre d'abonnés sur la page *Facebook* de l'émission en témoigne également. Il a récemment atteint le cap des 100 000 membres. Ces chiffres nous ont fait réfléchir sur la popularité de cette émission, puis notre réflexion a mené à l'étude du contenu présenté et au sujet précis de ce mémoire.

Le journaliste Hugo Dumas souligne dans *La Presse* que *Yamaska* donne peau neuve au téléroman québécois du fait qu'il a pour pivot des figures fortes de jeunes adultes, des jeunes hommes de surcroît, par contraste avec les téléromans classiques centrés sur les personnages de mères de famille autour desquelles gravite l'action (Dumas, 2009). Un certain nombre d'intrigues tournent autour de ce noyau dur de jeunes, de ce qu'ils sont et font en leur qualité d'individus cherchant à entrer dans la vie adulte. Les autres personnages du téléroman, les adultes, principalement leurs parents, seront introduits et connus à travers chacun des jeunes garçons, mais également à travers les intrigues qui leur sont propres, que nous n'aborderons pas ici. Selon nous, pour ces raisons, ce téléroman revêt donc les qualités requises pour étudier la représentation de la jeunesse dans un téléroman.

Les trois familles en présence évoluent dans des orbites sociales différentes. La famille Brabant, celle du personnage d'Olivier, prend les traits de la famille bohème à ses heures. Les parents d'Olivier sont divorcés et depuis la séparation du couple, il vit avec son père et sa grand-mère. Il est enfant unique. Son père tient un café « écolo » et est ouvert à l'engagement communautaire. Il répond toujours présent et apporte son aide au besoin. La grand-mère d'Olivier vit avec son fils et son petit-fils, elle fait du bénévolat à Granby et à l'occasion, elle aide son fils dans son restaurant. La mère d'Olivier est une avocate réputée dans Granby.

Les membres de la famille Harrisson prennent un visage aristocratique. Ils sont propriétaires de la pépinière portant leur nom, prenant la relève du grand-père, encore associé avec la mère. Ils représentent l'élite de la ville de province qu'est Granby. Les parents, mariés de longue date, ont néanmoins connu certains déboires conjugaux. Ils ont quatre enfants : Brian, Lambert, Ingrid et Frédérick.

La famille Carpentier, quant à elle, prend les traits de la famille traditionnelle de classe moyenne. Les deux parents, commerçants plus ou moins prospères, vivent dans une maison unifamiliale en compagnie de leurs trois enfants : Sacha, Geoffroy et Théo.

Aux yeux de Michel d'Astous, coauteur du téléroman, *Yamaska* cherche à représenter les jeunes sous un signe positif et évoluant dans un cadre familial relativement fonctionnel. Selon ses termes, recueillis lors d'une rencontre qu'il a bien voulu nous accorder :

On s'est dit qu'on allait faire une image de jeunes positifs et qui ont les moyens... On ne voulait pas une série d'accablement [...] t'sais il y a eu beaucoup, beaucoup, pas une mode, mais il y a eu une tendance à montrer les jeunes dans les gangs de rue, les jeunes sur le bord du suicide, des jeunes avec des problèmes de dope. On ne voulait pas éliminer toutes les problématiques sociales, mais on ne voulait pas être le véhicule de causes. On s'est dit qu'on allait donner une image relativement positive [des jeunes]. Ce sont des gens qui ont les outils pour améliorer leur destin. Même s'il y a des difficultés.

Selon lui, les jeunes font l'objet de lieux communs que lui et sa collaboratrice, Anne Boyer, ont délibérément cherché à escamoter le catalogue des problèmes sociaux (pauvreté, *no future*, pas d'emploi) qu'on associe aux jeunes et qui contribuent à les acculer à une certaine morosité face à laquelle ils désiraient « montrer un côté positif des jeunes, leur propre énergie ». L'analyse, nous l'espérons, viendra répercuter cette motivation des auteurs du téléroman.

CARACTÉRISTIQUES TECHNIQUES DE *YAMASKA*

Yamaska est un téléroman composé d'épisodes de 43 minutes de contenu entrecoupées de publicités. Chaque épisode est formé par trois intrigues dont le dénouement apparaît dans un même épisode ou sur une période plus longue. À l'automne 2013 et l'hiver 2014, le téléroman en était à sa cinquième année de diffusion.

En matière de mise en scène, le téléroman est tourné en studio, dans un nombre prédéterminé de décors. Les extérieurs, bien que présents, restent minoritaires. Quant aux personnages, sauf exception, ils « sont souvent vus immobiles, au cours d'une conversation factuelle, dans un espace saisi [le plus souvent] par un plan moyen ou en gros plan² » (Legris, 2013 : 55). Ils deviennent les sujets centraux de l'image. C'est là qu'apparaît toute la dimension théâtrale de ce genre télévisuel. Les situations, les dialogues sont donc aptes à permettre une meilleure compréhension des thèmes traités et du contexte plus général dans lequel évoluent les personnages. Les dialogues « utilisent des réparties qui servent le plus souvent à traduire des émotions vives, mais passagères, à moins qu'elles ne deviennent récurrentes et obsessives pour marquer un trait de caractère du personnage » (Legris, 2013 : 55). Cette dimension théâtrale influence évidemment la temporalité du téléroman qui elle, joue un rôle important dans la manière de présenter le contenu. Du point de vue théorique, celle-ci se décline en trois axes : le temps de la projection (durée réelle de l'émission incluant le générique, le récit et les publicités), le temps représenté (durée totale de l'histoire dans son ordonnance chronologique) et le temps de la représentation (structuration temporelle de la narration). (Nguyen-Duy, 1995 : 21).

Nous l'avons dit, chaque épisode de *Yamaska* est projeté entre 20 heures et 21 heures, les lundis soir. C'est le « temps de la projection ». Pour ce qui est du « temps représenté », le téléroman étant encore en diffusion, il nous est impossible pour le moment de déterminer la durée totale de l'histoire. Toutefois, dans la chronologie de chaque saison, en additionnant chacun des épisodes et les écarts entre chacun d'eux, nous en arriverions à un temps moyen de

² Il s'agit de différents types de plans de caméra. Le gros plan cadre uniquement le visage de l'acteur tandis que le plan moyen cadre l'acteur en entier et une partie du contexte dans lequel il se retrouve. Il y a également le « plan taille » (cadrage à la taille) et le « plan poitrine » (cadrage au niveau de la poitrine).

5 à 7 mois par saison, selon les informations transmises par Michel d'Astous. Selon lui, dans le domaine de la production télévisuelle, il est commun de considérer que chaque année de diffusion correspond à une année de fiction. L'histoire totale aurait donc duré approximativement 5 ans. Il est toutefois impossible de l'affirmer.

Enfin, pour ce qui est du « temps de la représentation », *Yamaska* est structuré de manière à imbriquer trois intrigues en continuité, développées de manière simultanée, dans chaque épisode, tout en suivant la trame de l'intrigue générale. Ces intrigues peuvent s'étendre sur un ou plusieurs épisodes. Du point de vue théorique, ceci correspond donc à une structure en imbrication (Méar, 1981). Les scènes, d'une durée variant entre une et trois minutes, sont montées de manière à ce qu'apparaissent ces trois intrigues et de manière à ce que les intrigues correspondent à une durée déterminée. Ce découpage accélère donc le déroulement des images et, d'une certaine manière, des intrigues.

À l'intérieur de cet assemblage, le temps de la narration d'une intrigue particulière, par exemple celles liées au passage à l'âge adulte des quatre jeunes analysés ici, est au bout du compte bien restreint. Un événement particulier qui, en temps normal, prend un certain temps à se réaliser est réduit à plusieurs minutes étalées sur la durée totale du téléroman. Il nous sera donc impossible de déterminer la durée du processus total pour chaque personnage.

NOTES RAPIDES SUR L'ANALYSE

Ces caractéristiques techniques particulières à *Yamaska* sont importantes, car, ayant un impact sur le contenu et la manière de le diffuser, elles seront prises en compte dans l'interprétation et l'explication de nos résultats. Elles nous ont permis de décider que l'analyse

se baserait principalement sur des dialogues issus de diverses scènes diffusées dans des épisodes des cinq saisons du téléroman. Nous tiendrons également compte d'autres éléments de mise en scène (la gestuelle, les mimiques, les déplacements) et de tournage (durée des scènes et moment de diffusion).

Un certain nombre de choix jugés propices ont été faits pour donner sa portée et sa rigueur à l'analyse qui sera exposée dans le prochain chapitre. Plutôt que d'embrasser l'ensemble des protagonistes, l'analyse se focalise sur certains personnages du téléroman et passe au crible les intrigues auxquelles ils sont mêlés. En clair, il a été décidé de privilégier quatre des personnages principaux afin de pouvoir donner rigueur et profondeur à l'analyse en s'attachant à eux de préférence aux autres personnages qui jouent des rôles parfois plus secondaires. Les cas ciblés n'ont pas besoin d'être représentatifs, mais se révèlent utiles pour illustrer, voire exemplifier l'analyse susceptible de produire l'explication recherchée.

Les personnages principaux masculins que nous ciblons particulièrement sont Geoffroy Carpentier, Théo Carpentier et Olivier Brabant. Le personnage principal féminin d'Ingrid Harrison sera également étudié afin de connaître la représentation téléromanesque de l'entrée dans la vie adulte des jeunes femmes par contraste avec celle des jeunes hommes. Il importe à ce stade de décrire chacun de ces personnages afin d'en avoir un portrait détaillé, mais également pour en préciser les qualités sur le plan de l'analyse au programme.

GEOFFROY CARPENTIER, L'ÂÎNÉ

À la première saison, Geoffroy est âgé de 25 ans, ce qui fait de lui l'aîné de son groupe d'amis. Adopté en Haïti lorsqu'il était encore un enfant, il est le deuxième de trois enfants

d'une famille de classe moyenne, des commerçants. Il combine ses études au CÉGEP avec un emploi à temps partiel à la pépinière de la famille Harrisson. Sur le plan psychologique, Geoffroy est le plus vulnérable, voire le plus fragile de son groupe d'amis. C'est un grand sentimental, ses relations amoureuses déterminent le cours de sa vie. En témoignent son aventure avec une femme mariée, Julie Davignon, mère d'un de ses amis, et son attachement à Alicia Maleski, une amie aussi vulnérable que lui sur le plan psychologique. Altruiste, il pense beaucoup aux autres et ne cherche pas le conflit. Selon Michel d'Astous, il correspond à l'agent fédérateur par excellence. Il veut rassembler les gens autour de lui sous le signe de l'harmonie.

THÉO CARPENTIER, LE REBELLE

Théo a 18 ans à la première saison. Il est le frère cadet de Geoffroy et le moins avancé en âge du groupe d'amis. Au départ étudiant en sciences de la santé au CÉGEP, il occupe parallèlement un emploi à temps partiel comme serveur au *Petit Café Vert*, le café « écolo » du père d'Olivier, avant de devenir commis à la boutique *Chasse et pêche*, propriété de son père. Grand ténébreux, il est également anxieux quant à l'avenir et parvient difficilement à composer avec la vie adulte. Il est celui vivant le plus péniblement la mort accidentelle de son ami Lambert. Il éprouve un sentiment de culpabilité. Cette culpabilité le fera sombrer dans l'alcool, voire la dépression. Il verra finalement le bout du tunnel. Volage, il va de conquêtes en conquêtes, ce qui lui coûtera l'amitié d'Olivier pendant un temps. Il s'assagira. Il a longtemps été à couteaux tirés avec sa famille, particulièrement sa mère. Il a trouvé refuge chez les Brabant.

OLIVIER BRABANT, LE SPORTIF

Au début de la première saison, Olivier est âgé de 19 ans. Étudiant au CÉGEP, il occupe un emploi à temps partiel dans un centre sportif comme entraîneur. Il habite avec son père, divorcé, et sa grand-mère avec qui il entretient une relation cordiale. Abandonné par sa mère à sa naissance, il a toutefois maintenu le contact avec elle; une blessure profonde subsiste toujours. Dans le groupe, il incarne le sportif -type. Il est aussi sociable et désireux de plaire à tout le monde. Ce n'est pas un intellectuel, il a toujours eu des difficultés à l'école. Il n'a pas de grandes ambitions, si ce n'est de s'associer en affaires avec son meilleur ami, Théo. Il vivra des hauts et des bas dans ses relations de couple, tant avec Ingrid qu'Alicia.

INGRID HARRISSON, LA « BITCH »

Au début du téléroman, Ingrid est une adolescente de 17 ans, en voie d'atteindre la majorité. Troisième d'une famille bourgeoise de quatre enfants, elle incarne la princesse et l'ange noir de la famille. Caractérielle, séductrice, très consciente de son physique et à la fois hypersensible, elle a longtemps su jouer de son charme et cherché l'attention des autres par toutes sortes de subterfuges. Ceci lui coûtera d'ailleurs sa relation avec Olivier pendant quelque temps. Inscrite au CÉGEP en communication, elle est impliquée dans le journal étudiant. Elle a pour ambition de devenir journaliste à la télévision. Elle poursuivra des études universitaires en communication à l'UQAM.

L'ÉLABORATION DU MATÉRIAU DE L'ANALYSE

Le corpus considéré pour l'analyse s'est formé à la lumière du visionnement de l'ensemble des épisodes du téléroman. Ce visionnement était utile à cette fin, certes, mais également

nécessaire pour connaître les autres personnages et intrigues formant la toile de fond du téléroman. À ce stade, divers éléments, divers concepts généraux de l'approche d'Olivier Galland, vue précédemment, ont fait leur apparition. C'est pour cette raison que nous avons choisi cette approche comme cadre théorique général.

En raison de l'ampleur du corpus disponible, il ne pouvait être question ici d'analyser l'ensemble des épisodes de *Yamaska*. Ainsi, nous devons détecter les scènes susceptibles de mettre au jour les représentations génératrices de la connaissance de la jeunesse à l'œuvre dans ce téléroman, et donc pouvant faire l'objet de l'analyse. Ces dernières étaient reproduites et transcrites intégralement dans ce but. Elles étaient ensuite découpées afin de favoriser la bonne compréhension du lecteur et de cibler exactement les répliques susceptibles de mettre au jour ce qui fait l'objet de l'analyse, les représentations faisant office de connaissances de la jeunesse, en apportant les informations requises pour les mettre dans leur contexte.

Ces scènes ont été déterminées en fonction de la présence des personnages ciblés et des intrigues auxquelles ceux-ci sont mêlés, considérées ici comme les étapes de la vie adulte par Galland sur le plan théorique. Elles sont tirées de certains épisodes des saisons 1, 2, 4 et 5 du téléroman³. Chacune des scènes présentées dans notre chapitre analytique a été identifiée par le numéro de la saison, le numéro de l'épisode, le temps où la scène est diffusée dans l'épisode et en guise de titre, nous avons écrit le nom de la catégorie à laquelle la scène est associée.

³ Sauf exception, les intrigues développées durant la troisième saison du téléroman ne présentent aucun intérêt pour l'analyse. En raison de la rédaction du mémoire durant l'automne 2013 et l'hiver 2014, seuls quatre épisodes (92, 93 et 108 et 109) de la cinquième saison ont été retenus pour l'analyse.

Le corpus a préalablement été élaboré à la lumière de diverses sources documentaires. Un dossier de presse a été colligé, pour les besoins de l'analyse, et rassemble un certain nombre d'articles consacrés à ce téléroman publiés dans différents journaux. La consultation régulière de la page web du téléroman s'est révélée utile du fait qu'elle renferme des informations sur les personnages et des résumés des épisodes. Afin d'avoir une connaissance encore plus précise du téléroman et de ses personnages, notamment les jeunes, une entrevue à valeur documentaire a été menée auprès de Michel d'Astous, coauteur et coproducteur de *Yamaska*. Michel d'Astous a également consenti à nous donner accès à la « bible » de *Yamaska*. Il s'agit du document décrivant de manière exhaustive les principaux personnages du téléroman, le récit, les personnages, les décors, les lieux, les thèmes et les paramètres de production.

MÉTHODE D'ANALYSE PRIVILÉGIÉE

L'*analyse par théorisation ancrée* est ici privilégiée comme méthode. L'expression se veut une « traduction-adaptation » (Paillé, 1994 : 148) de la *Grounded Theory*, l'approche de théorisation empirique et inductive mise au point par Barney Glaser et Anselm Strauss en 1967. Il s'agit d'une adaptation de la méthode originale, puisque Pierre Paillé conçoit cette démarche non pas comme une méthode de recherche qualitative telle que conçue originalement par les fondateurs de cette approche, mais bien comme une méthode d'analyse des données.

De plus, la méthode d'analyse par théorisation ancrée a une portée moins ambitieuse que la *Grounded Theory*. Ainsi, « d'envergure plus modeste, elle se centre sur un objet d'étude et recherche la théorisation en appliquant un certain nombre d'opérations aux données empiriques » (Méliani, 2013 : 437).

Cette méthode d'analyse cherche à mettre au jour, de manière itérative, par approximations successives, le sens dont est doté l'objet qu'on cherche à connaître en « liant dans un schéma explicatif divers éléments d'une situation » afin de « renouveler la compréhension d'un phénomène en le mettant différemment en lumière » (Paillé, 1994 : 149). Dans cette perspective, l'analyse s'emploie à comprendre et à théoriser simultanément l'objet de l'analyse en cherchant à le concevoir à un niveau plus abstrait.

La *théorisation ancrée* « vise à générer inductivement une théorie au sujet d'un phénomène culturel, social ou psychologique, en procédant à la conceptualisation et la mise en relation progressives et valides de données empiriques qualitatives » (Paillé, 1996 : 184, cité dans Méliani, 2013 : 436). En d'autres termes, l'entreprise cherche à former une théorie susceptible d'expliquer l'objet à connaître au fil de son élaboration et de sa transposition en un ensemble de codes, de concepts et de catégories, comme nous le verrons plus loin. À cette fin, l'analyse, résolument ancrée dans les données, bien que favorable à la mise de côté des cadres théoriques déjà formulées, n'est toutefois pas totalement fermée à leur utilisation afin de pouvoir analyser l'objet d'étude, comme ici l'entrée dans la vie adulte conçue sous l'optique sociologique d'Olivier Galland, dans le but de cerner la jeunesse.

Sous ce chef, l'analyse par théorisation ancrée fait office d'analyse qualitative générale et ne se limite nullement à une forme d'analyse de contenu. Selon Paillé :

La première expression renvoie à un champ très vaste de méthodes, alors que la deuxième correspond à une méthode bien précise *d'analyse fréquentielle du contenu d'une communication ou d'un message en vue d'en déterminer les conditions de production ou la nature du producteur*. Il y a certes diverses versions de la méthode, mais dans l'ensemble l'esprit demeure le même : relever puis comparer des occurrences d'un ensemble d'unités de sens établi préalablement (Paillé, 1994 : 151; en italique dans le texte).

L'analyse par théorisation ancrée n'est pas non plus pure analyse de discours. En effet, elle ne s'attache pas strictement à l'activité linguistique à l'œuvre, de sorte que « le langage n'est pas abordé sous l'angle de sa signification, mais sous l'angle de sa relevance, c'est-à-dire en tant qu'il donne accès, même imparfaitement, à l'expérience dans le monde » (Paillé, 2008 : 240).

Il s'agira pour nous de considérer les différents dialogues retenus comme des preuves des expériences concrètes des jeunes en voie d'entrer dans la vie adulte. En aucun cas, nous ne ferons une analyse fréquentielle du contenu présenté ni ne tenterons de débusquer les possibles sens cachés des dialogues.

LES ÉTAPES DE L'ANALYSE

Sur le plan opératoire, l'analyse prend corps au fil de six étapes : la codification, la catégorisation, la mise en relation, l'intégration, la modélisation et la théorisation. Chacune de ces étapes est présentée ici.

La codification correspond à l'étiquetage des données présentes dans le corpus initial sous la forme empirique. Il s'agit de résumer, thématiser le propos développé à l'intérieur du corpus. Le chercheur procède à une lecture attentive du corpus et tente de qualifier par des mots ou des expressions le propos d'ensemble. À cette étape, le chercheur répond aux questions : « *Qu'est-ce qu'il y a ici? Qu'est-ce que c'est? De quoi est-il question?* » (Paillé, 1994 : 154; en italique dans le texte). Le travail de codification initial est d'une grande importance pour la suite de l'analyse, qu'il fonde en partie.

La seconde étape de l'analyse, la catégorisation, consiste en un nouveau codage du corpus avec un outil conceptuel plus riche : la catégorie. C'est un mot ou une expression désignant, à un certain niveau d'abstraction, le phénomène perceptible dans un corpus de données. Ici, il s'agit de porter l'analyse à un niveau théorique en nommant de manière plus riche ce phénomène. Dans un premier temps, le chercheur doit dresser la liste des catégories formées lors de la codification. Dans un second temps, il doit effectuer une nouvelle lecture des documents analysés en inscrivant des catégories à la place des codes. Les questions auxquelles il doit répondre sont : « *Qu'est-ce qui se passe ici? De quoi s'agit-il? Je suis en face de quel phénomène?* » (Paillé, 1994 : 159; en italique dans le texte). Pour ce qui est des principales catégories, le chercheur doit les définir, décrire leurs propriétés, spécifier leurs conditions d'existence et identifier leurs diverses formes et dimensions possibles (intensité, durée) (Glaser et Strauss, 1967; Méliani, 2013; Paillé, 1994).

Notons que le processus de théorisation commence au moment de la catégorisation. Celle-ci sera travaillée pendant tout le processus de conceptualisation et donc pourra être modifiée au cours de l'analyse. Pierre Paillé soutient qu'il est concevable qu'un travail d'analyse se termine avec cette seconde étape (Paillé, 1994). Le chercheur devrait alors être en possession de suffisamment de résultats afin de produire un compte-rendu riche et détaillé du phénomène étudié. Ce compte-rendu prendrait notamment la forme d'une typologie ou d'une description thématisée.

Comme son nom l'indique, la troisième étape consiste à mettre en relation les différentes catégories créées. Il s'agit pour le chercheur de trouver des liens entre celles-ci. En pratique, la mise en relation a déjà débuté lors de la catégorisation, il s'agit maintenant de la systématiser

en répondant à des questions telles : « *Ce que j'ai ici est-il lié avec ce que j'ai là? En quoi et comment est-ce lié?* » (Méliani, 2013 : 441; en italique dans le texte). Ces questions se posent à deux moments : lors du recueil des données (la mise en relation de deux phénomènes se fait déjà) ou au niveau conceptuel (la mise en relation se fait par le chercheur lui-même) (Méliani, 2013). Ceci suppose donc la comparaison des catégories d'analyse. Il faut de fait les examiner une à une en ayant en tête ces mêmes questions.

Cette étape de la mise en relation est déterminante dans une analyse par théorisation ancrée puisqu'elle permet de passer de la simple description à l'explication des données, poussant ainsi l'étude d'un phénomène encore plus loin.

L'étape de l'intégration est capitale et permet un saut dans la compréhension et dans la délimitation de l'objet d'étude. Concrètement, il s'agit de dépasser les différents phénomènes observés sur le plan concret pour voir émerger un phénomène général. Les questions à se poser sont : « *Quel est le problème principal? Je suis devant quel phénomène en général? Sur quoi mon étude porte-t-elle en définitive?* » (Méliani, 2013 : 441; en italique dans le texte). Elle est également très liée à l'étape précédente puisqu'en mettant en relation les catégories, la dynamique sous-jacente émergera plus distinctement pour le chercheur.

Une fois le phénomène général saisi, l'analyse se poursuit à un niveau d'abstraction encore plus élevé par la modélisation. Ici, il s'agit de reproduire l'organisation des relations caractérisant un phénomène. Le chercheur s'interroge sur la manière dont le phénomène se dévoile, ses propriétés, ses causes et ses conséquences, les enjeux qui en découlent (Glaser et Strauss, 1967; Méliani, 2013; Paillé, 1994). Il ne s'agit pas de construire un modèle général,

mais simplement de représenter schématiquement les processus mis au jour au cours des opérations précédentes.

Dans la dernière étape du processus analytique, la théorisation, il s'agit de formuler une théorie tout en ayant à l'esprit que cette dernière ne sera jamais achevée. La théorisation « doit permettre de saisir la complexité du phénomène tant du point de vue conceptuel qu'empirique de ses mises en situation » (Méliani, 2013 : 442). Cette dernière étape est davantage un processus qu'un résultat à atteindre. Elle est davantage un rappel de l'importance de la fiabilité de la théorisation effectuée. Diverses opérations peuvent être mises en œuvre ici afin de renforcer la théorie émergente et affaiblir les explications pouvant en diverger. Comme nous l'avons mentionné, les opérations de la théorisation ancrée relèvent d'un processus itératif. Celui-ci ne peut être retranscrit dans la linéarité de notre mémoire. Afin de favoriser une bonne écriture ainsi qu'une facilité dans la lecture de ce travail, nous avons réorganisé l'ensemble de notre analyse. Dans la section qui suit, nous présentons notre système conceptuel. Dans le prochain chapitre, nous exposerons la mise en relation de nos catégories afin de présenter quatre « modèles » nous permettant de faire une proposition de notre compréhension du phénomène de l'entrée dans la vie adulte tel que représenté dans *Yamaska* et d'amener cette proposition à un niveau théorique.

LA MISE EN ŒUVRE DE L'ANALYSE

L'analyse s'est d'abord opérée en mettant au point les catégories utiles à la classification des différentes scènes retenues. Ces catégories, nous l'avons mentionné, s'inspirent des phases de l'entrée dans la vie adulte qui, selon Galland, rendent raison de la jeunesse sur le registre de la théorie en sociologie. Elles sont apparues au fil du visionnement et de la codification des

différents épisodes. Leur mise en relation nous a permis de voir leurs liens avec le cadre théorique d'Olivier Galland développé précédemment.

Les scènes dans lesquelles il est question des programmes d'étude et du rapport aux études des différents personnages ont été regroupées, au fil de l'analyse, dans la catégorie *Cheminement scolaire*. Les dialogues formant ces scènes sont considérés ici comme l'expression du statut que confère à l'individu son parcours d'étudiant au CÉGEP ou à l'université. Sous ce chef, deux sous-catégories sont nées pour décrire les propriétés du parcours en question : *Poursuite des études* et *Arrêt des études*. Sous la première ont été regroupés les dialogues des personnages exprimant directement ou indirectement la poursuite des études, qu'elle soit temporaire ou non, menant à l'obtention d'un diplôme. Deux statuts d'étudiant sont possibles : *étudiant à temps plein* et *étudiant à temps partiel*. La seconde catégorie regroupe les dialogues exprimant une volonté ferme des individus concernés d'interrompre leurs études de manière temporaire ou permanente.

La seconde catégorie, nommée *Occupation professionnelle*, a trait au statut en emploi des personnages ciblés et s'opère en vertu de deux sous-catégories. La première, *Occupation d'un emploi*, correspond aux propriétés de l'exercice de l'emploi dévolu à l'un ou l'autre des personnages : *emploi stable* et *emploi instable*. Ces deux propriétés permettent de marquer une distinction entre l'emploi occupé par les jeunes pendant leurs études (emploi instable) et lorsqu'ils mettent fin à leurs études (emploi stable). Inversement, la seconde sous-catégorie a été libellée *Non-occupation d'un emploi*.

La troisième catégorie mise en œuvre dans l'analyse, titrée *Situation résidentielle*, a pour traits les divers indices quant au lieu de résidence des personnages. Elle s'opère sous le coup

de quatre sous-catégories. La première, nommée *Cohabitation familiale*, inclut les indices présents dans les dialogues et les images témoignant du fait que l'un ou l'autre personnage vit dans la maison parentale. Elle peut être *prolongée* ou non. La seconde sous-catégorie, nommée *Recohabitation familiale*, signifie le retour dans le foyer parental. Elle comporte deux propriétés, *temporaire*, pour désigner le fait que le retour dans les murs de la maison familiale est provisoire, et *prolongé* pour désigner le fait que ce retour s'éternise. La troisième sous-catégorie a pour nom *Décohabitation familiale* et signifie le départ du domicile familial pour s'établir ailleurs et vivre indépendamment des parents. Elle revêt différentes propriétés touchant au type de départ (*départ seul* ou *colocation*) et à la durée de la vie hors des murs de la maison parentale (*départ définitif* ou *temporaire*). Le lieu habité après le départ du domicile familial importe peu. L'éventualité de la colocation peut se concrétiser avec un(e) ami(e), un(e) membre de la famille ou un(e) conjoint(e). La dernière sous-catégorie a été nommée *Redécohabitation familiale* afin de désigner un nouveau départ du foyer parental après qu'un individu y est revenu. Celle-ci est, le plus souvent, *définitive*.

Finalement, la dernière catégorie, libellée *Situation conjugale*, correspond au fait d'être ou non dans une relation amoureuse. Elle renvoie au rapport au couple des individus. Celle-ci se conçoit à la lumière de deux sous-catégories. La première, *mise en couple*, est amalgamée *grosso modo* à la motivation et à la décision de vivre en couple. Nous l'avons associée aux propriétés *Couple non conventionnel*, pouvant également référer à un couple *instable*, et *Couple conventionnel*, pouvant également référer à un couple *stable*. Le premier cas de figure correspond à des situations conjugales non sérieuses, non officielles dans l'esprit des individus. Inversement, le second cas concerne les relations de couple plus sérieuses. Ici, le caractère sérieux, conventionnel, voire officiel ou officieux des relations émane d'un choix

individuel, d'un consensus entre les deux individus impliqués. Il peut également émaner d'un rite : le mariage. La *parentalité* est reliée à la propriété *Couple conventionnel*. La seconde sous-catégorie, libellée *Non mise en couple*, désigne quant à elle la décision, volontaire ou non, de ne pas former un couple et le cas échéant de vouloir vivre en célibataire et de ne pas s'impliquer dans une relation de couple.

CONCLUSION DU CHAPITRE

La conception méthodologique présentée dans ce chapitre a permis de présenter la manière dont seront analysés les parcours d'entrée dans la vie adulte de quatre personnages de *Yamaska* : Geoffroy Carpentier, Théo Carpentier, Olivier Brabant et Ingrid Harrisson. L'analyse tiendra compte des caractéristiques attribuées aux quatre personnages s'accordant avec l'une ou l'autre des bornes de passage vers l'âge adulte présentées plus tôt. De cette manière, nous pourrions *décrire* les différentes étapes de transition vers l'âge adulte vécues par chaque personnage. Celles-ci seront *décrites* et *interprétées* au fur et à mesure de leur apparition afin de *comprendre* le phénomène étudié et éventuellement apporter une *explication* théorique.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'analyse cherche à étudier la manière dont se représente l'entrée dans la vie adulte des jeunes d'aujourd'hui dans un téléroman. Maintenant que notre cadre théorique, nos objectifs, nos hypothèses et notre méthodologie sont exposés, nous sommes en mesure de présenter notre analyse. Dans le prochain chapitre, nous verrons comment les catégories présentées plus tôt, qui correspondent à la théorie de l'allongement de la jeunesse, ont émergé dans le téléroman puis se sont articulées selon les différents personnages, proposant ainsi quatre modèles de parcours d'entrée dans la vie adulte.

Nous pourrions déterminer si nos hypothèses de départ sont fondées ou si elles sont à nuancer ou à mettre de côté. Nous pourrions ainsi élaborer une théorisation un peu plus générale sur le phénomène étudié, à la lumière des quatre cas analysés.

CHAPITRE 3

ANALYSE SOCIOLOGIQUE DES PARCOURS D'ENTRÉE DANS LA VIE ADULTE DE QUATRE PERSONNAGES DE *YAMASKA*

L'analyse présentée dans ce chapitre, nous l'avons dit, cherchera à mettre au jour la représentation de la jeunesse dans un téléroman, en considérant que ce dernier correspond à un mode de connaissance orchestré par le *travail* d'opposition d'un contenu à une forme (Granger, 1986) et exprimant une manière particulière de parler de la société (Becker, 1999). Plus concrètement, elle s'emploiera à débusquer la manière dont se représente l'entrée dans la vie adulte de quatre personnages dans *Yamaska* par rapport à la conception théorique développée par Olivier Galland présentée dans le premier chapitre. Rappelons que sous cette optique, le phénomène se conçoit sous les traits du passage de quatre bornes : la fin des études, l'insertion en emploi, le départ du domicile familial et la formation d'un couple stable. Bref, selon les différentes modalités précédemment évoquées, et en appliquant le cadre conceptuel construit, il s'agira de mettre en relief la connaissance qu'apporte *Yamaska* à propos du parcours d'entrée dans la vie adulte de la jeunesse d'aujourd'hui et de son intégration à la société de manière plus générale pour éventuellement prendre position quant à la valeur sociologique de la connaissance diffusée.

Ce chapitre se divise en quatre parties. Chacune des parties consistera en la présentation et l'analyse des parcours d'entrée dans la vie adulte des personnages de Geoffroy Carpentier, Théo Carpentier, Olivier Brabant et Ingrid Harisson. Nous décrirons les quatre trajectoires d'entrée dans la vie adulte de chacun d'entre eux (scolaire/professionnelle, conjugale/familiale et résidentielle) ainsi que les facteurs à l'origine de cet ordre de passage pour chacun des

personnages. Nous proposerons une explication du phénomène en transposant chacune des trajectoires concrètes à un niveau théorique.

GEOFFROY CARPENTIER

Âgé de 25 ans à la première saison, il est l'aîné des personnages analysés ici. Au tout début du téléroman, il est en voie de mettre fin à ses études pour se stabiliser sur le marché de l'emploi. Du moins, c'est ce qui semble prévu. Dans son cas, le processus s'avère bien ardu et beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. L'épisode numéro 7 de la première saison évoque brièvement les plans d'avenir de Geoffroy. Dans cette scène, Geoffroy et sa sœur Sacha sont dans un restaurant et discutent. Cette scène se révèle importante pour nous, car c'est la première faisant mention des intentions de Geoffroy en matière d'études et de sa sérénité face à sa décision de remettre à plus tard son inscription à l'université.

Saison 1, épisode 7, scène (début : 27:30 — fin : 28:29) : Arrêt des études

Geoffroy : C'est simple, je sais comment tu vas faire pour te sortir de là

Sacha : Comment?

Geoffroy : En remboursant tout de suite

Sacha : (elle rit) J'ai à peine 6000 piasses, grand talent

Geoffroy : Moi je l'ai. J'travailles l'été, j'fais des économies (il regarde sa sœur)

Sacha : (elle le regarde) Ça serait parfait! (petit mouvement de tête pour dire oui) Pis, tu me le passerais?

Geoffroy : À ma grande sœur? (il hoche la tête) Ouais, à une condition par exemple

Sacha : Quoi?

Geoffroy : Tu dis tout à p'pa

(...)

Sacha : (elle s'appuie sur sa main et réfléchit) J'pu capable d'endurer ça

Geoffroy : Accepte mon argent

Sacha : (elle le regarde) Ah! c'est tes économies là, ça me gêne. Ça va m'prendre quasiment un an avant d'te rembourser.

Geoffroy : (il regarde son assiette) J'en ai pas vraiment besoin. (regarde directement sa sœur) (ton neutre) J'pas sûr qu'j'va aller à l'université en septembre

Sacha : Ah non?

Geoffroy : J'ai d'autres plans, j'va p't'être travailler à pépinière à temps plein (il sourit)

(...)

Il appert que Geoffroy ne veut nullement poursuivre ses études, car à ce moment, il vit une aventure amoureuse avec Julie Davignon, femme mûre et mère de son ami Lambert. Toutefois, la rupture avec cette dernière remettra ce projet sur la table, comme en fait foi la prochaine scène. Celle-ci met en scène une discussion entre le jeune homme et son frère Théo.

Saison 1, épisode 12, scène (début : 33:40 — fin : 34:50) : Poursuite des études

Théo (ton surpris) T'as démissionné de ta *job*, tu me niaises?

Geoffroy : Non, non. C'est vrai

Théo : Qu'est-ce qui t'a pris? Tu trippais au max

Geoffroy : De moins en moins

Théo : Bon... première nouvelle

Geoffroy : J'va me trouver quelque chose de plus...

Théo : De plus quoi? C'est ça que tu voulais faire dans vie de l'aménagement paysager. Il s'est passé quelque chose certain pour que tu vires à 180

Geoffroy : J'va m'inscrire à l'Université de Montréal

Théo : OK... pis tu m'annonces ça là, en mangeant des frites graisseuses (il mange une frite)

Geoffroy : Ben quoi? Ça fait des semaines qu'on s'est pas parlé

Théo : Toi tu me dis pas toute, *shoote* (le pointe avec une frite)

Geoffroy : (il s'accote à la barrière, regarde au loin et hausse les épaules) J'suis en peine d'amour

Théo : (il rit) Toi ça? T'as même pas de blonde

Geoffroy : (il sourit) Que tu penses

(...)

La décision de quitter la ville revient sur le tapis plus tard dans ce même épisode. Il en est question cette fois dans une discussion à bâtons rompus entre lui et sa sœur Sacha. Cette scène nous semble pertinente, car elle présente de nouvelles raisons au départ précipité de Geoffroy. En effet, d'un point de vue théorique, la scène révèle que la décision de partir, mûrement réfléchie, se conforme à la volonté de rapidement passer à autre chose afin de se concevoir comme adulte.

Saison 1, épisode 13, scène (début : 25 : 16 — fin : 26 : 43) : Poursuite des études

Geoffroy : (il range ses vêtements) J'te l'ai dit que c'était une bonne affaire de prendre tes distances avec les parents

Sacha : (elle s'assoit dans la chaise de bureau et se met les pieds sur le lit) Ouais, mais moi m'man me fait pu mon lavage j'te ferais remarquer

Geoffroy : (il s'arrête à nouveau et la regarde) Ouais, justement, ça va changer

Sacha : Comment ça?

Geoffroy : Je pars pour Montréal (il recommence à ranger ses vêtements)

Sacha : (rire) Tu vas encore changer d'idée? (elle l'imites) « M'en va à l'université, non j'va rester à Granby, j'va devenir pépiniériste, non je me pars un commerce ». Tu sais pas ce que tu veux hein on dirait

Geoffroy : Non là c'est clair, j'm'en vais.

Sacha : C'est quoi là? Une grosse chicane avec les parents?

Geoffroy : (il hausse les sourcils) Non, non, même pas. C'est juste qu'il faut que je sorte de mon cocon

Sacha : Y'a pas un mois tu disais que tu voulais faire ta vie ici, t'avais plein de projets

Geoffroy : Ouain... tout a viré de bord d'un coup sec

Sacha : T'as pas l'air heureux pantoute

Geoffroy : (sopire) J'va l'être plus si j'pars plus loin

(...)

Le départ se conçoit ici comme construction de soi, « répondant [en théorie] à un réel désir d'émancipation et d'indépendance individuelles, à un "besoin absolu" de connaître "autre chose" [afin d'être heureux] » (Van de Velde, 2008 : 69). Bref, l'identité sous le signe de la

définition de soi, de l'exploration identitaire, concorde ici avec le modèle de l'expérimentation cher à Olivier Galland (Galland, 1993; 1996; 2009), celui des jeunes enclins à concevoir leur vie au fil d'expériences personnelles, vécues sous le mode itératif, c'est-à-dire par essais et erreurs, jusqu'à ce qu'un compromis soit atteint (Galland, 1996). L'identité se forme dans ces conditions afin de pouvoir se concevoir comme la personne que l'on veut être.

Il semble opportun de souligner que bon nombre de scènes diffusées dans les épisodes 14 à 18 de cette même saison mettent à nouveau en scène le questionnement de Geoffroy sur le sujet. Après avoir quitté Granby, il est resté quelques jours avec Julie à son chalet et nourrissait des projets d'entrepreneuriat en partenariat avec elle. Nous l'apprendrons par le biais d'une conversation téléphonique entre Geoffroy et la propriétaire de l'appartement qu'il avait trouvé à Montréal.

Saison 1, épisode 18, scène (début : 19:29 — fin : 20:21) : Arrêt des études

(...)

Madame Rivest : Vous deviez me téléphoner avant-hier

Geoffroy : (il regarde le sol, puis dans le vide) J'suis désolé je vous ai oubliée

Madame Rivest : J'ai ben vu ça. Pis le prenez-vous toujours mon 3 et demi?

Geoffroy : Euh ... non finalement

Madame Rivest : (contrariée) J'aurais dû vous faire signer le bail tout de suite aussi

Geoffroy : (il soupire) J'suis désolé (il hausse les épaules) mes plans ont complètement changé

Madame Rivest : Vous trouverez pas mieux, pas à ce prix-là en tout cas. Proche de l'université en plus

Geoffroy : Ouais, ben, j'veais pu à Montréal

(...)

Quelques heures à peine après cette première conversation, il sera blessé par l'attitude de Julie envers lui et reviendra à son projet de partir à Montréal. La prochaine scène est une nouvelle conversation téléphonique entre Geoffroy et la propriétaire à Montréal. Elle a lieu à peine quelques heures après la précédente.

Saison 1, épisode 18, scène (début : 30:36 — fin : 31:17) : Poursuite des études et décohabitation familiale

Madame Rivest : *Allô?*

Geoffroy : (il regarde par la fenêtre) Madame Rivest?

Madame Rivest : Elle-même à l'appareil

Geoffroy : Geoffroy Carpentier (il va vers la table et range ses choses)

Madame Rivest : Encore toi?

Geoffroy : (il regarde par la fenêtre) Avez-vous déjà loué votre 3 et demi?

Madame Rivest : J'allais justement placer mes annonces un peu partout

Geoffroy : (il se détourne de la fenêtre) Je le prendrais finalement

Madame Rivest : Ben là, faudrait arrêter de jouer au fou

Geoffroy : Je le loue sans faute à partir de tout de suite

Madame Rivest : Moi, je veux un bail

Geoffroy : (il regarde rapidement vers la fenêtre) J'vas venir vous signer ça ce soir

Madame Rivest : OK d'abord

Geoffroy : Donc, on se voit plus tard?

Madame Rivest : Entendu le jeune

Geoffroy : J'devrais arriver vers l'heure du souper

Madame Rivest : T'as noté l'adresse comme il faut?

Geoffroy : Oui

Madame Rivest : Si tu dépasses 8 heures, montre-toi même pas la face

Geoffroy : J'serai là, ayez pas peur (il rit et rentre dans la chambre)

Ceci marque pour de bon la fin de l'histoire entre Geoffroy et Julie et le début d'une nouvelle période de la vie du jeune homme, du moins, c'est l'impression qui est donnée. Or,

tout comme la décision de quitter les bancs d'école, la décision d'y revenir n'a rien de simple et Geoffroy fait preuve de velléités à cet égard. En effet, à peine est-il arrivé à Montréal que déjà il remet l'initiative en question et fait marche arrière. Ainsi, il est peu susceptible de poursuivre ses études en respectant à la lettre le programme auquel il s'inscrit, comme le montrera la suite de l'intrigue à ce sujet. En effet, au début de la deuxième saison du téléroman, après l'avoir vu quitter Granby et vivre à Montréal pendant ce qui nous semble être quelques semaines, nous voyons Geoffroy revenir officiellement à Granby. Dans la scène suivante, nous le retrouvons au *Poolroom*, le bar où les jeunes passent certaines soirées. Il fait part de ses aspirations à ses amis.

Saison 2, épisode 23, scène (début : 32:21 — fin : 33:35) : Arrêt des études et recohéabitation familiale

Olivier : Qu'est-ce que ton père dit de ça?

Geoffroy : Euh... j'y en ai pas parlé encore (il rit nerveusement)

Théo : Il va être déçu, son seul gars à l'université. On rit pas.

Geoffroy : (il le regarde) J'pas pour rester à Montréal pour faire plaisir à poupa

Olivier : T'as même pas commencé tes cours

Geoffroy : (il soupire et hausse les sourcils) J'me sens pas ben là-bas. On dirait que j'me suis trompé de *track*

Théo : T'as voulu fuir Julie, c'est pour ça que t'as sacré ton camp

Olivier : Tu vas travailler dans quoi là?

Geoffroy : Je sais pas encore

Théo : Tu vas r'tourner vivre à maison?

Geoffroy : En attendant d'avoir les moyens de faire autre chose, ouais

Théo : (il est découragé) Ah! tu régresses le frère

Geoffroy : (il est sur la défensive) Pis toi? Vivre aux crochets des Brabant

Théo : J'paye une pension, le minimum, mais au moins j'dois rien aux parents

(...)

Pour justifier ce retour, Geoffroy affirme qu'il a eu peine à vivre à Montréal pour diverses raisons, notamment la solitude, la petitesse de son appartement en plus de son emploi étudiant qui ne lui convenait pas. Il lui fallait revenir à Granby afin de trouver ce qui lui convient. En attendant, il revient sous le toit de la maison familiale. Toutefois, ce retour ne semble aucunement signifier, dans son esprit, un recul ou un accroc à sa vie de jeune. Au contraire, c'est même normal. Cette attitude se voit également dans une discussion avec son père.

Saison 2, épisode 24, scène (début : 25:39 — fin : 27:08) : Occupation d'un emploi stable

Philippe : (il s'assoit) Ça doit pas être le temps qui te manque, tu fais rien de tes grandes journées, tu dois commencer à trouver le temps long

Geoffroy : C'pas si pire, je commence à passer des entrevues tranquillement

Philippe : (ton surpris) Des entrevues?

Geoffroy : (il regarde son assiette puis regarde son père) Ouais, j'ai oublié de te dire, j'me cherche une *job*

Philippe : (ton surpris, il met une main sur sa hanche) Ici à Granby?

Geoffroy : Ouais

Philippe : Ben voyons, qu'est-ce que ça donne? Tu commences l'université à Montréal

Geoffroy : J'pense pas y retourner (il se lève et va au comptoir de cuisine)

Philippe : Qu'est-ce que tu me sors là toi?

Geoffroy : J'ai décidé de prendre un *break* d'études

Philippe : (il hausse légèrement le ton) Ben voyons donc, comment tu fonctionnes toi là? (en montrant le sol) Tu viens d'prendre un appartement à Montréal là!

Geoffroy : (il revient s'asseoir) J'me suis rendu compte que Montréal c'pas pour moi

Philippe : Ah bon... tu viens de t'en apercevoir là, là?

Geoffroy : C't'ici que j'ai l'goût d'faire ma vie, pour un bout en tout cas

Philippe : (il soupire, enlève ses lunettes et se frotte les yeux) Ouain, c't'un *move* ça

Geoffroy : J'me cherche une *job* à temps plein (il sourit)

Philippe : Dans quel domaine?

Geoffroy : Ben idéalement dans l'aménagement paysager, mais j'me fais pas d'illusions, à fin de l'été comme ça

Philippe : À part chez Harrisson, tu ne trouveras pas grand-chose

Geoffroy : J'accepterais n'importe quoi, en autant que ce soit payant

Philippe : Ben bonne chance parce que c'est pas facile

Geoffroy : Euh en attendant que je m'organise, penses-tu que j'pourrais rester ici ? Ça m'rendrait service

Philippe : Ben oui voyons, c'est sûr (il soupire) même si ça me fait ben d'la peine pour tes études là

Geoffroy : Ça veut pas dire que j'renonce pour toujours, on verra plus tard

Philippe : Ouain... en attendant, je récupère mon gars

(...)

Sans admettre vouloir mettre fin à ses études, Geoffroy ne cache pas son désir de faire une pause. Il fait figure d'étudiant en sabbatique. Un retour sur les bancs d'école correspond donc à une éventualité. Sur le plan théorique, cette pause fait office de « situation intermédiaire » que Galland associe aux périodes de la vie des jeunes qui s'intercalent entre la fin des études et l'emploi stable sans que celui-ci marque l'insertion définitive sur le marché du travail.

À ce moment-ci, Geoffroy s'ouvre aux possibilités afin de pouvoir afficher son indépendance financière. L'emploi stable paraît requis à cette fin et, pour y parvenir, le jeune homme doit se résoudre à mettre un point final à ses études comme nous le verrons plus loin.

Sur le plan professionnel, durant les deux premières saisons du téléroman, ce personnage se trouvait donc dans une situation intermédiaire. En effet, à l'instar de plusieurs jeunes de son âge, Geoffroy occupait un emploi à temps partiel. Il était commis à la pépinière de la famille Harrisson durant la haute saison du commerce, l'été, sans savoir s'il conserverait son emploi au terme de la saison estivale. Nous n'avons relevé aucun indice quant à son occupation de ce poste le reste de l'année.

À la suite de son retour à Granby, et la mise entre parenthèses de ses études, il décrochera un emploi régulier conforme à ses attentes. Cet emploi a été obtenu non sans effort : il s'est évertué à proposer ses services à d'éventuels employeurs de la région et n'a cessé d'envoyer son *curriculum vitae*. Quand son père lui demande des nouvelles par rapport à sa recherche d'emploi, il répond : « Pas diable. C'est presque décourageant, mais faut pas lâcher » (épisode 31).

Une série de scènes, des épisodes 25 à 32, en fait foi. Après avoir décliné l'offre de son père, désireux de le recruter dans l'entreprise familiale, il devient employé au zoo de Granby. Il fera de l'entretien paysager, comme il le souhaitait dès le début. Dans la scène suivante, il en fait l'annonce à sa mère et officialise la fin d'une étape par la même occasion. Ils se trouvent sur le lieu de travail de cette dernière.

Saison 2, épisode 34, scène (début : 18:08 — fin 20:00) : Occupation d'un emploi stable

(...)

Geoffroy : Non, je l'ai même pas vu ce matin, j'suis parti de bonne heure pour une entrevue de *job*

Réjanne : Ah! excuse-moi, c'est que je croyais...

Geoffroy : T'étais dans le champ complètement

Réjanne : Bon, bon, bon... Dis-moi, ton entrevue?

Geoffroy : Ça marche, je l'ai eue! (il sourit et fait oui de la tête)

Réjanne : (elle sourit et sautille sur place) Oh... wow, oh c'est bien, quel genre de *job*?

Geoffroy : (il hausse les sourcils) Ben... idéale pour moi là, en aménagement paysager, au zoo en plus. Ben j'sors de d'là, ils m'ont donné la *job* à la deuxième entrevue

Réjanne : J'tellement contente pour toi mon grand (elle lui tape les bras)

Geoffroy : C't'en plein c'que j'cherchais. J'ai tellement eu peur de pas l'avoir là par exemple

(...)

Réjanne : Dis-moi, est-ce que c'est une *job* à temps plein?

Geoffroy : Oui, oui. L'hiver, on va faire la planification des travaux, pis l'été on va faire l'exécution

Réjanne : Comme ça, t'as complètement abandonné l'idée de retourner aux études ?

Geoffroy : Oh ouais, ça, ça fait longtemps que c'est réglé dans ma tête (il hoche la tête)

Réjanne : Bon... Si t'es heureux comme ça, c'est ce qui compte

Sur le plan théorique, la scène témoigne du franchissement de deux étapes importantes du parcours d'entrée dans la vie adulte du jeune homme : la fin des études et l'insertion en emploi. Force est ici de constater que, ce faisant, Geoffroy s'intègre à la société sous le signe de la stabilité en emploi puisque retourner aux études n'est plus à l'ordre du jour.

Il n'est pas aisé d'affirmer que l'emploi décroché par Geoffroy se conforme à la formation reçue et à ses aspirations professionnelles. En effet, nous savons qu'il était étudiant au CÉGEP, mais nous ignorons dans quel domaine. Le seul indice permettant d'affirmer qu'il y a concordance entre la formation et le type d'emploi est le fait que Geoffroy s'est inscrit à l'université au baccalauréat en design de l'environnement lors de la deuxième saison. L'abandon de ses études avant même de les avoir commencées permet de conclure que cette formation n'a pas été nécessaire pour décrocher l'emploi convoité.

Parallèlement à ce parcours scolaire et professionnel se déroule le parcours résidentiel et familial du jeune homme. S'il bénéficie d'une marge de manœuvre sur le plan financier, Geoffroy vit toujours chez ses parents. En effet, si Geoffroy paraît indépendant sur le plan financier, il est encore à ce stade incapable de payer son loyer et de quitter le nid familial.

La question de son départ de la maison disparaît momentanément du téléroman après l'obtention de son emploi au zoo de Granby. Elle refait surface durant l'épisode 43 de la seconde saison où, résolu à rester sur place, Geoffroy continue d'habiter chez ses parents sans

forcément vivre avec eux. La prochaine scène met à nouveau en scène une conversation entre les deux frères, au *Poolroom*, le bar que fréquentent les jeunes.

Saison 2, épisode 43, scène (début : 6:50 — fin : 7:17) : Cohabitation familiale prolongée

Théo : (il s'accote sur la table) Ben non, j'te niaise pas! Pourquoi on se prendrait pas un appart ensemble?

Geoffroy : (il hausse les sourcils) J'pas rendu là moi

Théo : Ah non? Tu vis chez popa-moman. (il rit en lui touchant le menton) *Come on* Geoff ce serait le *fun*

Geoffroy : J'veux rester à maison tant que j'aurai pas l'argent pour m'acheter un condo

Théo : Hein ? (il rit) T'es pas sérieux?

Geoffroy : Ben... ouais

Théo : Ça veut dire que tu vas squatter là des années

Geoffroy : Pourquoi pas? J'ai pas de problèmes avec m'man moi (il se pointe de la main)

Théo : (il hausse les épaules, découragé) Qu'est-ce que je pourrais faire pour te faire changer d'idée?

Geoffroy : Rien! C'est déjà décidé pour moi (se pointe du doigt et continue la partie de billard)

Théo : (il est déçu) Osti que t'es poche

Sur le plan théorique, la situation de Geoffroy concorde avec la postadolescence conçue par Galland comme « la première phase [qui va], de la fin de la scolarité au départ de chez les parents [...] dans la mesure où elle combine statut adulte (occupation d'un emploi) et statut adolescent (maintien d'une dépendance résidentielle vis-à-vis de la famille) » (Galland, 1995 : 42). Ce point d'orgue de la jeunesse correspond chez d'autres sociologues, comme François de Singly, à l'adulthood (de Singly, 2000) témoignant d'une autonomie relative du jeune adulte. Cette phase de transition se caractérise par une dépendance désirée plutôt qu'une contrainte indépendante de sa volonté (Galland, 1991). Ce statut se fonde sur le besoin de sécurité, la *sécurité ontologique* à laquelle Anthony Giddens associe deux propriétés fondamentales : la constance et la continuité de l'expérience pratique vécue à

l'échelle individuelle (Giddens, 1994). Chez Geoffroy, ce sentiment est comblé pour le moment en vivant chez ses parents tout en disposant d'une marge d'autonomie en raison de son âge et du fait qu'il occupe un emploi susceptible de lui donner une indépendance financière totale.

Dans la quatrième saison, environ quelques semaines après s'être stabilisé en emploi, parallèlement à ses histoires d'amour et donc au processus de mise en couple, Geoffroy doit à nouveau affronter l'éventualité de la décohabitation. Dans l'épisode 72, ses parents veulent provoquer son départ de la maison familiale. Pour eux, il est temps de mettre un point final à leur hospitalité offerte momentanément. Dans la scène suivante, Philippe, le père de Geoffroy, s'ouvre à son fils sur la question. Ils sont dans la maison familiale.

Saison 4, épisode 76, scène (début : 21:55 — fin : 24:25) : Décohabitation familiale

Philippe : (il est hésitant) T'sais, l'autonomie là c'est majeur ça dans vie...

Geoffroy : Ben oui (il hoche la tête)

Philippe : Toi, tu penses-tu que tu l'es autonome?

Geoffroy : (il rit) Ben oui

Philippe : Ouais, non moi je demande ça parce que pour un père, c'est comme (on voit Réjanne qui écoute la conversation, au coin d'un mur les bras croisés)... je sais pas, c'est important que tu puisses te débrouiller, que tu sois capable de t'organiser, t'sais... c'est la réussite parentale ça, c'est euh...

Geoffroy : (il rit un peu et hoche la tête) Bah, j'pense que vous avez réussi (il sourit)

Philippe : Ah oui? Ben j'suis bien content de te l'entendre dire mon gars (il rit et lui tape la main)

Geoffroy : C'est tout ce que tu voulais me dire?

Philippe : Oui (on voit Réjanne qui a l'air exaspérée) euh en fait non... ça c'est la première partie, c'était comme la première affaire... je m'en viens avec (rire) la suite. Non c'est parce que pour être complètement autonome là, va falloir que tu voles de tes propres ailes un jour là, hein? (il hoche la tête)

Geoffroy : (il fronce les sourcils) Que j'parte d'ici tu veux dire?

Philippe : (il hoche la tête) Oui, c'est ça

Geoffroy : Bof (il réfléchit et hausse les sourcils), pas pour l'instant (il regarde la table et regarde son père), j'correct (il rit)

Philippe : OK... toi tu penses pas te prendre un appart?

Geoffroy : (il est catégorique) Non, pas tout de suite

Philippe : Peut-être que tu devrais, hein?

Geoffroy : (il est surpris) Ah... tu... tu veux que je parte?

Philippe : Éventuellement oui

Geoffroy : (il hausse les sourcils) OK... laisse-moi le temps de regarder mes finances pis voir comment je pourrais m'arranger pis euh... on s'en reparle?

Philippe : (il hoche la tête) Ouais, OK. C'est une bonne idée ça

Geoffroy se résigne finalement à quitter la maison familiale dès l'épisode suivant, en partant vivre avec son oncle Régis, le frère aîné de sa mère, à titre de colocataire. Cette fois, il s'est résolu à quitter ses parents, la maison familiale, et ne pense pas y revenir. S'il a des problèmes avec son oncle, il s'installera ailleurs.

Sur le plan théorique, l'affaire correspond au passage de ce qui, dans le cas de Geoffroy, est l'avant-dernière phase de l'entrée dans la vie adulte. À ce moment, Geoffroy a atteint l'autonomie résidentielle et financière propre à l'âge adulte. Ici encore, la colocation est une période de transition marquant le début du processus d'insertion résidentielle (Beaujot, 2004) puisque cette situation ne peut pas durer indéfiniment. Cette vie en colocation précédera la vie de couple.

Ce qui est particulier avec ce personnage, c'est que la vie amoureuse de Geoffroy tourne à vide : à ce moment-ci, après s'être stabilisé en emploi et dans sa situation résidentielle, la vie en couple ne représente pas une éventualité. Après son histoire avec Julie Davignon, présentée tout au long de la première saison, il s'éprend d'Alicia Maleski, une jeune femme qui vient d'être rejetée par Olivier Brabant et qui a son lot de problèmes. Pendant un certain temps,

Geoffroy se fait protecteur de la jeune femme, bien qu'il décèle chez elle l'amour qu'elle nourrit encore envers son ancien amoureux. Il ne veut rien brusquer et se montre patient avec elle avant de lui déclarer son amour. Elle fait la sourde oreille et, dans l'épisode 72, sa réaction violente aura un effet dévastateur sur lui. La vie de couple peut difficilement être à l'ordre du jour pour Geoffroy et, de ce fait, le jeune homme ne peut nullement afficher la stabilité requise sur le plan affectif pour être considéré comme totalement adulte en théorie.

Il ressort de notre analyse du personnage de Geoffroy que l'ordre de passage des étapes de l'entrée dans la vie adulte correspond au cheminement traditionnel tel que le conçoit Galland dans la première version de sa théorie. En effet, il s'est stabilisé professionnellement après avoir mis fin à ses études, puis il a quitté le foyer parental. Il ne s'est toutefois pas encore investi dans un couple sérieux et l'idée de fonder une famille n'est pas à l'ordre du jour pour lui. Pour l'heure, nous ignorons encore s'il y parviendra. Cependant, l'entrée dans la vie adulte de Geoffroy est loin d'être linéaire et irréversible. Son parcours scolaire/professionnel a été sujet à une remise en question, à un retour en arrière marqué par un arrêt soudain des études après avoir pris des engagements à cet égard. Son parcours résidentiel est également marqué par la réversibilité, caractérisée par son retour prolongé dans la maison parentale. Au-delà du simple franchissement d'étapes, pour Geoffroy, ce parcours était l'occasion de se construire comme individu, d'acquérir une certaine autonomie, des valeurs. La compréhension globale du phénomène ne peut donc pas se limiter qu'à l'étude de l'ordre de passage des différentes étapes menant à un statut d'adulte.

Pour finir sur ce personnage, nous devons dire que les étapes constituant les parcours scolaire/professionnel, matrimonial/familial et résidentiel de Geoffroy sont reliées d'une

manière ou d'une autre. Il est difficile de les étudier individuellement. Nous avons dit que l'histoire d'amour de Geoffroy a guidé sa décision par rapport à l'université, son départ à Montréal et même par rapport au type d'emploi qu'il voulait occuper. Nous avons également vu que sa décision de revenir et rester pendant un temps chez ses parents après avoir mis fin à ses études, puis son départ en colocation avec son oncle étaient influencés par sa situation financière précaire.

THÉO CARPENTIER

Âgé de 18 ans à la première saison, Théo est le frère cadet de Geoffroy et le plus jeune du groupe d'amis. Plus dissipé que ses amis, il s'est mis dans de nombreuses situations problématiques, ce qui illustre une certaine immaturité. Ceci ne l'a pas empêché d'évoluer sur tous les plans.

Dès le premier épisode du téléroman, Théo avait franchi une première étape de son parcours résidentiel. En effet, il avait quitté le domicile familial. N'ayant pas les moyens de vivre en appartement, il a été hébergé chez la famille d'Olivier Brabant, son meilleur ami. Du point de vue théorique, il a déjà franchi une première étape dans son passage à l'âge adulte. Son départ du foyer familial a eu lieu après une altercation avec sa mère, ce que le téléroman nous permettra de découvrir par *flashback*. Sa mère, en proie à une violente colère, a pointé une arme vers lui et a fait feu dans sa direction sans l'atteindre (épisode 12). La scène suivante illustre la relation tendue entre les deux personnages et prend tout son sens sur cette base.

Saison 1, épisode 1, scène (début : 22:15 — fin : 24:25) : Recohabitation familiale

(...)

Réjanne : Bon, j'irai pas par quatre chemins... Je veux que cette folie-là finisse, j'veux que tu reviennes à la maison (elle le regarde directement)

Théo : (il ricane) Pardon?

Réjanne : (elle insiste) Ta place est avec nous autres, ta famille. Faut que tu rentres

Théo : Oublie ça, y'en est pas question

Réjanne : C'était un arrangement temporaire c'te patente-là, j'ai jamais été d'accord avec ça

Théo : T'as pas à l'être non plus. J'fais ma vie, j'ai 18 ans maintenant

(elle se lève brusquement, il recule)

Réjanne : (elle hausse le ton) Ta famille c'est nous, pas eux

Théo : Fais-toi pas d'idées, je r'tournerai pu jamais à maison, c'est pu chez nous

(...)

Dans l'esprit de Théo, décohabitation est synonyme d'autonomie. Il se dit apte à voler de ses propres ailes et justifie ainsi son refus de retourner chez ses parents. Or, il vit chez les Brabant. Cette situation vient donc nuancer la notion d'autonomie. Certes, il paye une pension, et il occupe un emploi à temps partiel dans le café-restaurant d'Étienne Brabant, le père d'Olivier, afin d'y parvenir, mais il n'est pas encore apte à subvenir à ses propres besoins totalement. La preuve : durant la deuxième saison, Théo, toujours résolu à ne jamais revenir vivre chez ses parents, est forcé de faire marche arrière puisque l'aventure qu'il a eue avec Ingrid, l'amoureuse d'Olivier, a été révélée et l'amitié entre les deux garçons, temporairement brisée. Par la même occasion, le jeune homme a perdu son emploi de serveur. Il n'aura pas le choix de demander à son père de l'héberger momentanément :

Saison 2, épisode 24, scène : (début : 07:12 — fin : 8:23) : Recohabitation familiale temporaire

Philippe : (il est fâché) Ah non, y'a rien là, y'a rien là! Y'a jamais rien là avec toi. Conneries après conneries...

Théo : Bon, p'pa

Philippe : Quoi?

Théo : J'peux-tu te d'mander quelque chose?

Philippe : Quoi?

Théo : M'man a... a revient quand ici?

Philippe : (il a un ton sec) Je sais pas, c'pas fixé. Une semaine, deux semaines, je sais pas

Théo : OK... penses-tu que je pourrais m'installer ici en attendant?

Philippe : Quoi tu restes pu chez les Brabant?

Théo : (il hausse légèrement les sourcils) Ouain, je peux pu trop (...) Bon j'peux-tu rester ici ou pas? (il a un regard triste)

Philippe : Hein? (on voit le regard triste de Théo) Oui, oui, tu peux rester, j'suis quand même pas pour refuser d'héberger mes fils, franchement (il s'en va)

Théo : Merci

Durant ce bref retour dans la maison parentale, Théo poursuit ses études au CÉGEP à temps plein et décroche un emploi à temps partiel comme caissier à la boutique de plein air nouvellement acquise par son père. Ce retour de Théo dans la maison familiale est toutefois temporaire. En effet, à la fin de la seconde saison, Théo décide de quitter à nouveau la maison et de s'installer ailleurs. Selon ses propres mots, il prend cette décision afin de ne pas compromettre l'harmonie revenue entre lui et sa mère. On l'apprend dans la scène suivante, lors d'une conversation entre le jeune homme et son frère Geoffroy. Ils sont dans une soirée, au *Poolroom*, le bar fréquenté par les jeunes adultes du téléroman.

Saison 2, épisode 43, scène (début : 3:48 — fin : 4:21) : Redécohabitation familiale

Théo : (il s'accote au bar, à côté de Geoffroy) Non j'te jure, j'espère que ça va marcher. P'pa serait tellement content

Geoffroy : Y'a des chances t'sais. M'man a ben changé (il hausse les sourcils en parlant)
(...)

Geoffroy : Ça fait longtemps que t'as pas vraiment parlé à m'man toi

Théo : (il rit et regarde à nouveau Geoffroy) Mettons, ouais

Geoffroy : Sois positif p'tit frère

Théo : En tout cas, une chose qui est sûre c'est qu'il va falloir que je déménage (il se redresse et tape le dos de Geoffroy)

(...)

Nous l'avons mentionné, à ce moment, Théo, toujours aux études, occupe en parallèle un emploi à temps partiel dans la boutique de plein air de son père, ce qui lui permet de vivre relativement indépendamment de ses parents. Au moment de son second départ, ses moyens financiers limités l'obligent à choisir la vie en colocation. Il découvre rapidement, par une petite annonce, que Victoria, une amie du groupe, cherche un colocataire pour payer son loyer. Ses deux emplois sont insuffisants pour que la jeune femme assume seule les frais de son logement. Il lui propose de devenir son colocataire. L'entente à cet effet prend tournure officielle dans l'épisode 43, lors d'une soirée au *Poolroom*.

Saison 2, épisode 43, scène (début : 23:00 — fin : 24:00) : Redécohabitation familiale

Victoria : Salut!

Théo : Salut Victoria

Victoria : Est-ce que j'peux t'parler deux minutes?

Théo : Ouais, certain (ils se déplacent un peu plus loin dans le bar)

Victoria : (elle a un ton solennel) Théo Carpentier

Théo : Ouais, Victoria Maillard?

Victoria : (elle rit) Si ton offre tient toujours, j'aimerais ça que tu sois mon coloc'

Théo : (surpris, il a la bouche ouverte) Meh, pour vrai? (Il hausse les sourcils, elle hoche la tête et sourit) *Yes!* (il rit) C'est donc ben *cool* ça. Viens icitte. (il la soulève) Tu le regretteras tellement pas là. (il rit et fait un signe de main pour dire « non »)

Victoria : (signe de mains pour le calmer) Théo, Théo! Avant de dire oui, faudrait quand même qu'on s'parle de certaines affaires

Théo : (il se penche vers elle, excité) J'accepte d'avance toutes tes conditions

Victoria : (elle rit) OK... pis tu vas emménager quand?

Théo : Maintenant?

Victoria : Sérieux?

Théo : Ben... euh... OK (il regarde rapidement à terre et réfléchit)... demain? (il parle en se penchant vers elle) J'ai pas tant de choses à apporter pis j'ai vraiment hâte de sacrer mon camp

Victoria : C'est vite un peu mais OK pour demain

Théo : (il rit) Parfait! J'tellement content là. OK, viens-t'en, c'est ma tournée. (il la prend par l'épaule et ils vont au bar) Qu'est-ce que tu bois?

Ceci nous amène au parcours matrimonial/familial du jeune homme. Dans le cas de Théo et Victoria, la vie commune se muera en vie de couple. Cette mutation ne se fera pas facilement puisque la conception du couple du jeune homme se révèle particulière. Volage, passant d'une aventure à l'autre, Théo déclare à qui veut l'entendre qu'il n'a aucun problème à coucher avec une nouvelle fille « à chaque nuit » (épisode 12). Notons que ceci se passe principalement après avoir « fait le *party* » (épisode 38) avec elle. Il s'est donc acquis une solide réputation à ce chapitre, comme en fait foi une discussion entre Olivier et Victoria à son sujet.

Saison 2, épisode 38, scène (début : 23:30 — fin : 24:45) : Situation conjugale

Victoria : (elle est déçue) Ben je l'sais. Moi qui étais toute contente de les présenter. (fait non de la tête, soupire) Théo y'a été méprisant

Olivier : Y'avait bu?

Victoria : Ouais, pourquoi?

Olivier : C'parce qu'y est tellement *off* des fois quand qu'y est pacté

Victoria : J'l'avais jamais vu d'même en tout cas

Olivier : Pis y'avait pas d'fille avec lui?

Victoria : (signe de tête pour non) Non, y'était avec Geoffroy

Olivier : C'est ça, y'était fru

Victoria : Fru de quoi?

Olivier : (il joue avec sa cuillère) Ben... de pas avoir de fille. C'est la combinaison classique hein: trop d'alcool, pas de fille, il devient agressif

Victoria : Ah ouain?

Olivier : Hum. J'le connais mon Théo moi

Victoria : (elle rit) J'vois ça

Olivier : Y'a besoin de s'étourdir (fait le mouvement avec sa cuillère). Faut qu'il couche avec une fille différente à chaque soir là. On est tellement pas pareils moi pis lui là (il hausse légèrement les sourcils)

Victoria : Moi non plus... j'tellement *straight* de c'te côté-là

Olivier : En tout cas, t'es ben chanceuse d'être son amie pis pas sa blonde parce que (il rit un peu) toutes les filles qui passent (petit rire) dans sa vie c'est comme des étoiles filantes

Victoria : Ah ouais, hein ?

Cette scène confirme que l'amour se vivait, dans l'esprit de Théo, au rythme des coups de cœur, sous le signe de la liberté et sans attaches. Il n'a donc pas été vécu sous le signe de la stabilité nécessaire à la fondation d'une famille et l'acquisition d'un statut d'adulte. Il s'agit d'une phase à laquelle correspondent des modes de vie intermédiaires s'inscrivant entre la famille d'origine et la famille de procréation (Galland, 1991).

Cette phase intermédiaire avant la formation d'un couple semble avoir duré un certain temps. Il n'est donc pas étonnant de le voir dans une aventure avec Victoria au moment où il est en couple avec Suzie. Cette aventure mènera à un triangle amoureux entre Théo, Victoria et Suzie dans la quatrième saison. Ce triangle amoureux est évoqué à plusieurs reprises, notamment par Olivier et Ingrid dans la scène suivante :

Saison 4, épisode 81, scène (début : 4:04 — fin : 5:34) : Couple non conventionnel

Ingrid : J'trouve pas ça bien drôle leur histoire moi

Olivier : Moi non plus, mais qu'est-ce que tu veux. Théo pis Victoria baisent ensemble (vient s'asseoir)

Ingrid : Depuis quand exactement?

Olivier : Je sais pas, mais ça s'est fait

Ingrid : Mais une fois ou plusieurs?

Olivier : Qu'est-ce que ça change?

Ingrid : Une fois, ça peut être un accident qui peut toujours s'arranger mais si ça continue...

Olivier : (il soupire) Ouain, je sais pas comment ça va virer hein

Ingrid : Mal

Olivier : Non, ça va être pas si pire pour eux autres là.

Ingrid : Pourquoi? Théo va casser proprement avec Suzie?

Olivier : (il fronce les sourcils et fait non de la tête) Peut-être pas, je sais pas

Ingrid : Tu ne crois quand même pas que Suzie va accepter ça là ? (elle l'imite) « Yé, mon chum couche avec sa coloc », super *cool*

Olivier : Non, non mais (il fronce les sourcils) Théo pis Suzie, c'pas vraiment un couple

Ingrid : Qu'est-ce que tu veux dire?

Olivier : Ben... sont pas conventionnels là. T'sais dans la tête de Théo c'est plus genre...

Ingrid : On fait c'qu'on veut chacun de son bord, on baise à gauche et à droite sans que ça porte à conséquences?

Olivier : Ouain, quasiment

Ingrid : Ben moi je crois pas à ça ces arrangements-là. C'est de la *bullshit* de gars qui veut tout avoir

Olivier : Suzie c'est pas le genre de fille qui demande l'exclusivité là

Ingrid : Ah non? (en voulant dire « veux-tu parier? ») Tu sais ça comment toi, elle te l'a dit?

Olivier : Non mais... juste à la voir t'sais : est *open* pis est tout le temps sur le *party*. C'est sûr qu'elle a ben des amants à part Théo

Ingrid : Elle a l'air très attachée à lui en tout cas

(...)

Jusqu'alors, Théo et Suzie ne semblent jamais avoir eu l'idée d'officialiser leur relation. Ils optaient plutôt pour l'expérimentation. Cette conception du couple semble correspondre à une nouvelle « idéologie amoureuse » (Galland, 1991 : 141, 2006) caractérisée par une plus grande autonomie des deux partenaires et l'absence d'attaches affectives. Cette plus grande autonomie peut expliquer le fait que l'infidélité de Théo par rapport à Suzie n'a pas eu de conséquences immédiates, si ce n'est une première mauvaise réaction puis l'acceptation de la jeune femme. Les deux ont poursuivi leur relation malgré tout.

Grâce à cette nouvelle aventure amoureuse qu'il vit avec Victoria, la vie sentimentale de Théo, marquée par de nombreuses conquêtes, semble prendre un nouveau tournant. Dans la prochaine scène, on voit le jeune homme s'ouvrir à Victoria sur ses sentiments pour elle. Ils sont dans la cuisine de leur appartement, en fin de soirée.

Saison 4, épisode 80, scène (début : 18:09 — fin : 19:39) : Situation conjugale

Théo : J'avais presque renoncé, t'sais

Victoria : À quoi? (accoudée à la table, elle appuie sa tête dans ses mains) À moi?

Théo : Ouais, ben à nous deux. (petit silence, il rit) Je m'étais vraiment fait à l'idée que ça ne se passerait jamais

Victoria : (elle sourit) Tu te trompais

Théo : Ouais (il réfléchit et sourit), *hey*, depuis le temps

Victoria : (elle hausse les sourcils de surprise) Ah oui?

Théo : Hum, hum

Victoria : (elle sourit) Ça date de quand?

Théo : (il réfléchit) La première fois que je t'ai vue

Victoria : (elle soupire) Théo

Théo : (il sourit) C'est vrai

Victoria : Pis t'as rien fait? (elle se penche vers lui) Toi Théo Carpentier le séducteur

Théo : (il rit) Ben non! T'sais, au début on pensait juste à Lambert. Ensuite, t'as eu Steve, tu m'as toujours un peu intimidé on dirait. (elle rit) Ben quoi c'est vrai. L'amitié c'était confortable. Ça me suffisait. En tout cas, j'essayais que ça me suffise

Victoria : (sourit) Pis maintenant?

Théo : (il hoche la tête) Maintenant? (semble réfléchir et il tire la chaise de Victoria pour la rapprocher de la sienne) C'est tout à fait autre chose

Avec le temps, la formation d'un couple se conçoit différemment dans l'esprit de Théo. Il voue à Victoria un amour sincère et semble vouloir que sa relation avec elle soit solide, contrairement aux aventures qu'il a vécues dans le passé. De ce fait, sa conception du couple

connaît une évolution. La scène suivante, une conversation entre lui et Olivier, le laisse présager.

Saison 4, épisode 80, scène (début : 26:56 — fin : 28:18) : Couple non conventionnel

Théo : *Men*, je viens de vivre la nuit la plus intense de ma vie

Olivier : Théo, tu baisses comme un lapin, y'a rien de nouveau là-dedans

Théo : (il rit) Non, non tu comprends pas

Olivier : Je veux pas de détails sur tes trips de cul avec Suzie

Théo : Suzie a rien à voir là-dedans

Olivier : Oh (il hausse les sourcils de surprise), t'as une nouvelle conquête ?

Théo : Euh (il lève les yeux) Ouais (il rit)

Olivier : C'est qui?

Théo : Ah (il rit)...Victoria

Olivier : (il ouvre la bouche de surprise et fait les gros yeux) T'as sauté ta coloc'?

Théo : Je l'ai pas sautée. On a fait l'amour. T'sais, on s'aime

Olivier : (il a une mimique de surprise) Wow, c'est toute une nouvelle ça

Théo : Ouais, je flotte ben raide

Olivier : Je vois ben ça... (expression de surprise) eh ben. Pis Suzie elle?

Théo : Quoi Suzie?

Olivier : Ben... qu'est-ce qu'elle pense de ça

Théo : Ouain... elle sait pas encore... ben t'sais (il hausse les épaules) ça a jamais été sérieux avec elle. C'était juste en attendant

Olivier : P't'être pour toi mais...

Théo : Pour elle aussi. C'est vraiment pas le genre à s'accrocher

(...)

La vie en couple n'est toutefois pas une mince affaire. Victoria se fait prudente et signifie à Théo qu'il devra faire preuve de patience. Dans l'épisode 80, elle lui dit qu'elle ne veut pas s'engager dans une relation aussi vite, elle qui vient de vivre une rupture amoureuse. Il prend mal la nouvelle.

Épisode 80, scène (début : 31:54 — fin : 33:52) : Situation conjugale

(...)

Théo : Qu'est-ce qu'il y a?

Victoria : Tu vas pas trop vite là?

Théo : Hein?

Victoria : Le souper, la fin de semaine...

Théo : Ben oui, quoi?

Victoria : Tu comprends pas...

Théo : (il soupire et va s'asseoir à côté d'elle) Je comprends pas quoi?

Victoria : Tu me connais, je suis prudente. Je peux pas m'engager si vite

Théo : Hier il me semblait que...

Victoria : J'ai jamais dit que je voulais qu'on devienne un couple tout de suite

Théo : (il a un ton bête) Ah, ben ça devait pas être clair hein parce que j'ai pas compris le message pantoute

Victoria : J'vois bien ça

(...)

Dans l'épisode 84, la jeune femme reviendra sur sa décision et les deux jeunes gens s'impliqueront officiellement dans une relation. L'officialisation ici n'est pas marquée par un rite ou un événement particulier, mais est issue d'un accord conclu entre les deux individus.

Saison 4, épisode 84, scène (début : 32:12 — fin : 33:10) : Couple conventionnel

(...)

Victoria : J'suis désolée de t'avoir blessé, je voulais vraiment pas ça, tellement pas parce que...

Théo : Parce que quoi?

Victoria : Ben parce que... ben parce que... (elle s'approche de lui et met ses mains sur ses hanches) ben je réalise à quel point j'suis amoureuse de toi

Théo : Tu ne me fais plus jamais ça

Victoria : Plus jamais (ils s'embrassent et vont dans la chambre)

Les responsabilités desquelles Théo s'acquitte à l'égard de Francis, le fils de Victoria semblent renvoyer à une vie de couple stable qui, dans le cas de Théo, manifeste la fin de la frivolité et correspond au début d'une plus grande maturité comportementale. La scène suivante traite de cette question. Victoria et Théo sont dans une « journée familiale » au parc, avec Francis.

Saison 4, épisode 87, scène (début : 16:05 — fin : 17:37) : Couple stable et parentalité

Victoria : De tous les hommes qui gravitent autour de Francis, c'est vraiment toi le plus papa de tous

Théo : Tout un compliment, merci (il vient s'asseoir avec elle sur la couverture)

Victoria : Je dis pas ça seulement parce que tu joues beaucoup avec lui

Théo : Ouain... ça c'est le bout facile

Victoria : Non, t'es là pis tu restes là même quand il est dans tous ses états (Francis vient les rejoindre)

(...)

Théo : (il touche l'épaule de Francis) Ben oui, mais t'sais ça fait longtemps que je le connais le p'tit monstre. Ça me donne un avantage

Victoria : Non, non, non. C'est un talent naturel

(...)

La vie de couple de Théo et Victoria se conçoit désormais sous le sceau de la famille. Le mot est maintes fois prononcé entre eux lorsqu'il s'agit de parler de la vie qu'ils mènent en commun. Par exemple, dans l'épisode numéro 87, Théo déclare solennellement « je décrète ce jour “journée familiale” » pour désigner simplement les activités communes durant un jour de congé passé ensemble.

Théo déroge sensiblement de l'image traditionnelle développée en théorie selon laquelle devenir parent requiert d'être responsable et, pour pouvoir afficher ce statut, de détenir l'emploi conforme à ses études et s'être stabilisé en couple par le mariage. Il entre pour sa part

dans la parentalité sans véritablement savoir où le mènera son histoire avec Victoria. Pour l'heure, cette relation reste fragile, pour ne pas dire instable, du fait qu'elle est sujette à une éventuelle remise en question de part et d'autre. Une analyse des épisodes de la cinquième saison et des saisons subséquentes pourra nous éclairer davantage sur le sujet.

Voyons maintenant l'autre parcours marquant la transition vers la vie adulte de Théo, le parcours scolaire/professionnel. Par définition, celui-ci est compris entre les bornes « fin des études » et « occupation d'un emploi stable ». Bien que le téléroman se fasse avare de détails en ces matières, il en montre suffisamment pour nous permettre d'affirmer que Théo fait preuve d'insouciance, voire d'indolence à l'égard des études, comme en fait foi une scène du premier épisode durant lequel il fait la fête dans un chalet avec ses amis.

Saison 1, épisode 1, scène (début : 5:20 — fin : 6:30) : Cheminement scolaire

Lambert : (À Théo, en riant) OK, toi en sciences de la santé? C't'une *joke*?

Théo : (offusqué par la remarque) Ben là, pourquoi pas?

Lambert : (ton moqueur) Ah ben parce que t'as chié en math, mon gars

Théo : J'va faire des cours de rattrapage c't'été pis... (à Olivier) mes notes ont augmenté depuis que j'suis installé chez vous

Olivier : Quoi? Tu vas passer ton été en cours de rattrapage? (il a un ton sarcastique) Wow, trippant

Théo : Toi, tu vas le passer à te gonfler les muscles, (il a un ton sarcastique) wow, trippant (...)

À la lumière de ce passage, nous pouvons affirmer que Théo manque manifestement de sérieux, ou d'intérêt, dans ses études collégiales. Il semble les négliger et ne consent aucun effort pour les réussir. Il affiche ainsi la frivolité qui lui est caractéristique depuis le début du téléroman. Le sujet est abordé en filigrane dans certains autres épisodes, mais revient au premier plan durant la cinquième saison, notamment dans la scène suivante. À ce moment,

Théo décide de se lancer en affaires avec Olivier, de créer avec lui une entreprise spécialisée dans l'organisation d'événements à Granby et donc, en théorie, d'évoluer en emploi sous le signe de la stabilité.

Saison 5, épisode 93, scène (début : 38:47 — fin : 39:50) : Arrêt des études

Théo : Parce que moi j'ai toujours été poche à l'école, t'sais. Tout le monde pensait que je finirais mon secondaire 5 sur une fesse. Ça fait que quand je fais quelque chose d'un peu pas pire, ils sont agréablement surpris

Olivier : Alors que moi...

Théo : Toi t'étais supposé aller à l'université pis toute, c'est sûr qu'ils vont être déçus

Si l'emploi l'emporte sur les études, pour Théo cela ne représente nullement un échec. La réussite en affaires viendra gommer les ratés au CÉGEP. Sa réussite professionnelle ne semble pas tributaire de la formation générale qu'il a reçue. Le téléroman ne donne aucun autre indice sur le sujet, mais si nous considérons qu'il a réellement décroché un diplôme en sciences de la santé, celui-ci ne lui sera aucunement utile pour sa carrière en affaires. Du point de vue théorique, la décision, mûrement réfléchie, d'avoir sa petite entreprise se conforme également à sa volonté de se réaliser et de pouvoir vivre par lui-même, qui ici correspond à la formation de l'identité. Cette volonté apparaît notamment dans la scène suivante, lorsqu'il annonce sa démission de son emploi de commis à temps partiel du commerce de son père.

Saison 5, épisode 93, scène (début : 24:35 — fin : 25:48) : Occupation d'un emploi stable

Philippe : (il est surpris, puis fâché) Tu me lâches ?

Théo : Prend pas ça de même, j'veux tenter une autre expérience

Philippe : (il fait non de la tête) J'ai mon voyage

Théo : J'ai jamais dit que je passerais ma vie ici

Philippe : Pourquoi pas? J'avais des plans pour toi icitte moi

Théo : (il hausse les sourcils et regarde autour) C't'une super *job* à temps partiel mais... (il regarde son père) t'sais j'veux faire autre chose de ma vie

Philippe : C’pas assez intéressant pour toi icitte, c’est ça?

Théo : P’pa, c’pas ça que j’ai dit

Philippe : Partir en *business*, partir en *business*, c’pas assez bien ici?

Théo : (il ferme les yeux, regarde en l’air, se mord la lèvre et regarde son père) T’sais, j’ai d’autres rêves

(...)

Pour lui, il ne s’agit pas uniquement de travailler pour occuper un emploi contre un salaire, mais plutôt de le créer lui-même, afin qu’il se conforme à ses attentes, ses intérêts, en somme aux qualités qu’il se reconnaît lui-même. À ce chapitre, sur le plan théorique, force est de constater que la fin des études correspond à l’insertion en emploi sans toutefois signifier que Théo ne puisse pas faire marche arrière. Pour l’heure, au fil de la trame téléromanesque, impossible de savoir si l’entreprise de Théo et Olivier est promise au succès ou, au contraire, vouée à l’échec.

Si Théo pouvait, à ce stade, être considéré comme un pré-adulte (Galland, 1996) en raison de sa situation conjugale, sa stabilisation professionnelle lui permet d’accéder à un plein statut adulte. Toutefois, sa situation peut encore connaître un revirement et le ramener en arrière. Autrement dit, son emploi reste sujet à la précarité et à la flexibilité. L’entreprise nouvellement créée avec son ami Olivier risque d’être soumise à toutes sortes d’aléas et n’offre aucune garantie de longévité. Quant à sa relation avec Victoria, elle n’est pas nécessairement coulée dans le béton. Rien n’indique que les deux jeunes gens resteront ensemble. Ils auront probablement à faire face à des obstacles qui pourront faire vaciller leur couple.

Pour finir, nous retenons que le parcours de Théo ne correspond pas du tout à la séquence initiale présentée par Galland. Dans son cas, il s'est stabilisé dans ses trajectoires résidentielle et conjugale/familiale avant de se stabiliser dans sa trajectoire scolaire/professionnelle. De fait, il remet en cause les liens obligatoires entre les différentes bornes. Il remet en cause la nécessité d'avoir un diplôme dans le domaine d'emploi convoité et la nécessité d'occuper un emploi permanent avant d'accéder à un logement indépendant et même avant d'assumer un rôle parental. Il remet également en cause l'idée du couple stabilisé par le rite du mariage avant la venue d'un enfant. Outre le bref retour dans la maison familiale, le parcours du jeune homme s'est fait de manière relativement linéaire. À la lumière de ce que nous avons pu observer, il n'y a pas vraiment eu de retours en arrière dans son parcours, du moins, pour le moment. Toutefois, comme pour les autres personnages, à cause de certaines contraintes, le téléroman nous a fait voir ce passage de manière relativement rapide. Enfin, au-delà de l'évolution de l'individu à travers les trois parcours (scolaire/professionnel, résidentiel et familial/matrimonial), nous l'avons vu évoluer et gagner en maturité. L'adolescent rebelle a laissé la place à un jeune homme autonome, ambitieux, mature et responsable.

OLIVIER BRABANT

Olivier est le dernier membre du groupe d'amis. Âgé de 19 ans à la première saison, il représentait parfaitement le portrait type du sportif. Son parcours vers l'âge adulte, tout comme celui des autres personnages analysés ici, est bien particulier.

Les intrigues dans lesquelles il a baigné le plus longtemps, depuis le début du téléroman, concernent principalement ses parcours matrimonial/familial et résidentiel. Le couple qu'il forme avec Ingrid, les nombreuses remises en question auxquelles ils ont fait face en tant que

couple et les conséquences de celles-ci ont été au cœur d'un bon nombre d'épisodes. Sa demande en mariage à cette dernière couronne la première saison et occupe les premiers épisodes de la seconde.

La formation d'un couple stable, dans son cas, n'est pas automatiquement liée à l'indépendance résidentielle. Dans les premiers temps, lorsqu'ils discutaient de leur vie après le mariage, Olivier entendait continuer de vivre avec son père sous le toit de la maison familiale.

Saison 2, épisode 22, scène (début : 20:00 — fin : 21:50) : Couple stable

(...)

Ingrid : (elle rit) Quand on va être mariés on va avoir notre p'tit nid d'amour à nous deux

Olivier : Ben, p't'être pas au tout début là mais...

Ingrid : Comment ça?

Olivier : Ben... l'argent

Ingrid : Ah ! Mais j'va commencer à travailler les fins de semaine pis les soirs là. Pas question qu'on reste chez nos parents, *no way*

Olivier : Ouain, mais on n'aura pas les moyens

Ingrid : Ou juste un p'tit 2 et demi là mais à nous. J'ai commencé à regarder

Olivier : Ah ouain?

Ingrid : Bah juste comme ça là, en passant

Olivier : Tu trouves pas que ça va un peu vite?

Ingrid : Ben non...

(...)

Cette volonté de demeurer sous le toit parental n'est pas disparue du discours d'Olivier à mesure que le téléroman avançait, au contraire. La prochaine scène est une discussion de fin de soirée entre les deux principaux intéressés. La scène se déroule dans la maison des Brabant.

Saison 4, épisode 81, scène (début : 12:50 — fin : 14:22) : Couple stable

Ingrid : (il lui touche la main) J'ai hâte qu'on vive ensemble tous les deux

Olivier : (il soupire) Un jour

Ingrid : T'es pas plus pressé que ça?

Olivier : (il regarde la table, hésitant) Ben, je veux pas qu'on s'embarque trop rapidement comme quand on voulait se marier

Ingrid : (mimique de surprise et elle fait les gros yeux) Qu'est-ce que tu veux dire?

Olivier : Ben... l'appartement pis toute là

Ingrid : (elle est déçue) Ah non?

Olivier :) Pas avant qu'on soit sur le marché du travail là. Tant qu'on est étudiants, ben...

Ingrid : Ah! Ça sera pas demain la veille! Quand est-ce qu'on va être prêts d'abord?

Olivier : Ça sera pas si long là. J'suis tanné de l'école

Ingrid : (elle soupire) T'étudies presque jamais

Olivier : Devine pourquoi... (il fait non de la tête) ça m'intéresse pas

Ingrid : Pis tu ferais quoi?

Olivier : J'me lancerais en affaires... ouais, une *business*

Ingrid : (surprise, ne semble pas le croire) Toi entrepreneur?

Olivier : (il fait les gros yeux) Ben quoi? Je resterai pu ben, ben longtemps sur les bancs d'école moi là, là (il ricane)

Ingrid : Finis au moins ton CÉGEP

Olivier : Si au moins je travaillais à temps plein, ça nous permettrait de nous payer un appart

Ingrid : Ouain... t'es un peu déprimant

Olivier : (il fait les gros yeux) Non, j'suis réaliste. T'sais, comment qu'on ferait pour payer nos dépenses? Ça serait pas avec ma paye du gym

Ingrid : Ben je pourrais me trouver une petite *job* à temps partiel, pis les parents voudraient nous aider j'suis sûre

Olivier : Non, *wo!* Quand on va partir en appart là, j'veux qu'on soit totalement indépendants là, pas à moitié

Ingrid : (elle lève les yeux et soupire) (découragée) Ça remet ça loin en titi

Olivier : (il met sa main sur le bras d'Ingrid et se veut rassurant) Mais non...

Le départ de la maison familiale n'était pas tout à fait une éventualité surtout en raison du fait qu'Ingrid, inscrite au CÉGEP, doit poursuivre ses études et n'occupe pas d'emploi et

qu'Olivier, également aux études, et occupant un emploi à temps partiel, est dans une position précaire sur le plan financier.

Ces raisons expliquent l'attitude de « non-urgence » (Van de Velde, 2008 : 47) qu'affiche le jeune homme à cet égard, attitude qu'il a faite sienne depuis longtemps. En effet, bien avant son mariage, au moment où Théo lui propose de partir en appartement à deux, Olivier ne peut s'empêcher d'admettre qu'il est bien chez lui. Il ne semble pas se considérer comme dépendant ou comme une charge pour son père. Ingrid et Olivier vivront donc en couple chez le père de ce dernier sans que cela pose problème, comme le montre la scène suivante.

Épisode 81, scène (début : 16:10 — fin : 17:29) : Décohabitation familiale

Olivier : (il soupire) Tu penses encore à notre avenir là?

Ingrid : Quel avenir? C'est bouché ben noir

Olivier : Exagère pas quand même

Ingrid : J'ai hâte moi d'aller vivre avec toi

Olivier : Ben moi aussi, trompe toi pas (...) Hey, j'ai une idée (il réfléchit), mais oui ça serait tellement plus simple là...

Ingrid : Quoi?

Olivier : Pourquoi tu viendrais pas vivre ici toi?

Ingrid : (elle est surprise) M'installer chez vous tout le temps?

Olivier : Ben ouais, la maison est grande (lève les épaules) y'a juste p'pa, grand-maman est partie

Ingrid : Mais voyons (sourit, se mord la lèvre)

Olivier : (il sourit) Pourquoi pas? Ça te tenterait?

Ingrid : (elle va vers lui, elle sourit) Mais oui là, j'veux dire, on s'rait ensemble tout le temps là

Olivier : Ouais, ce serait génial

Ingrid : OK... pis ton père lui?

Olivier : C'est sûr qu'il va vouloir là, il t'adore

Ingrid : Ok mais l'autre option ce serait que toi tu viennes vivre chez moi?

Olivier : Non, non, j'veux pas t'insulter là mais la maison est pleine... tes parents, tes frères, non, non, c'est mieux ici

Ingrid : (elle pousse un petit cri) On serait ensemble tout le temps, tout le temps

Olivier : Ben oui, c'est ça le but, non?

(...)

Dans les épisodes suivants, après avoir sérieusement réfléchi, Étienne, le père, les accueille sans sourciller. Il voit d'un bon œil la venue d'Ingrid. Il reste muet sur le départ éventuel de son fils et de sa belle-fille. Il manifeste l'ouverture d'esprit requise pour comprendre la situation : faute de pouvoir voler de leurs propres ailes, Ingrid aux études et Olivier sans le sou, il ne voit aucun mal à ce qu'ils vivent en couple sous son toit. Au contraire, il réitère que « c'est la meilleure chose qui pouvait [leur] arriver », pour que le couple soit heureux. Si la situation peut sembler inédite, elle est un gage de bonheur pour l'instant. Il serait futile de se marier et de vivre sous le signe de la précarité en tant que jeunes encore incapables de vivre par leurs propres moyens. Cette attitude du père nous semble bien expliquer la position du fils sur la question.

À ce moment, Olivier ne représente pas le « Tanguy » du film qui porte ce titre⁴ : le grand garçon qui s'incruste chez ses parents et vit en parasitant leurs vies (Galland, 2009; Rollot, 2012). Il tient au contraire à gagner l'argent dont il a besoin pour ses dépenses en occupant un emploi parallèlement à ses études, comme entraîneur dans un gymnase. Nous l'avons vu, il ne quittera le nid familial que sous la garantie d'être stable en emploi.

Sous la forme téléromanesque, la vie en couple d'Olivier et d'Ingrid vient singulièrement nuancer la représentation des jeunes enclins à remettre à plus tard la vie en couple, le mariage

⁴ Comédie française réalisée par Étienne Chatiliez, sortie en 2001.

par surcroît, du fait que, dépendants, faute d'argent ou d'avoir terminé les études, ils doivent être véritablement adultes pour pouvoir envisager de vivre ensemble.

Selon toute vraisemblance, à la lumière des récents épisodes visionnés, Olivier semble avoir bouclé ses études après avoir clairement laissé entendre qu'il ne voulait nullement entreprendre des études universitaires. La prochaine discussion entre Ingrid et Étienne illustre le propos.

Saison 5, épisode 93, scène (début : 37:11 — fin : 38:42) : Arrêt des études

Ingrid : Qu'est-ce que t'en penses toi?

Étienne : Des projets d'Oli

Étienne : Quels projets ?

Ingrid : T'es pas au courant?

Étienne : Non

Ingrid : Il va partir en affaires avec Théo, il veut pas poursuivre ses études

Étienne : Première nouvelle

Ingrid : J'étais certaine que tu le savais

Étienne : Non, mais je ne suis pas tellement surpris, je m'y attendais un peu disons (ils se déplacent vers la cuisine, il va s'accoter sur le comptoir)

Ingrid : C'est tout ce que ça te fait ?

Étienne : (il soupire) Oli et moi on a déjà eu cette conversation-là au fil des ans

Ingrid : Quelle conversation? Tu savais qu'il voulait se lancer en affaires?

Étienne : Ben pas à ce niveau de détail là, mais tu sais (hausse les sourcils) comme moi que les études, Oli c'est pas tellement son fort

Ingrid : Oui, mais...

Étienne : (il hausse les épaules) Mais r'garde, rappelle-toi comment ça a été compliqué de le convaincre pour qu'il aille au CÉGEP. (elle soupire) Il voulait travailler tout de suite après le secondaire 5.

Ingrid : Quand même...

Étienne : R'garde, Oli a le droit d'faire c'qu'il veut de sa vie

Ingrid : Tu trouves pas que c'est une erreur?

Étienne : Non (il se redresse)

Ingrid : T'aurais pas aimé ça qu'il poursuive ses études?

Étienne : Oui... non... je ne pense pas que le bonheur professionnel passe nécessairement par les études là, (mouvement de bras) il y a toutes sortes de chemins pour toutes sortes de gens (...)

Aux yeux d'Étienne, le père d'Olivier, le fait de poursuivre des études universitaires ne fait pas office d'« estampe obligatoire » (Rollot, 2012 : 74) pour entrer dans la vie adulte et réussir sa vie. Ainsi, sans nécessairement l'encourager, il soutient son fils dans sa décision.

Chez Olivier, comme chez Théo, l'insertion en emploi s'opère consécutivement à la fin des études. Après avoir quitté le CÉGEP, dans les épisodes 92 et 93 de la cinquième saison, il abandonne son emploi à temps partiel d'entraîneur dans un centre sportif pour se lancer en affaires comme il l'a prévu depuis un moment. En partenariat avec Théo, il crée Duo Buzzz, une petite entreprise spécialisée dans l'organisation d'événements à Granby. La scène suivante réunit les deux associés en train de mettre au point leur entente.

Saison 5, épisode 93, scène (début : 18:18 — fin : 18:55) : Occupation d'un emploi stable

Théo : Ça me fait tripper au bout de passer à travers tout ça, toi?

Olivier : Mets-en!

Théo : Je m'étais tellement pas rendu compte à quel point on avait avancé, mine de rien, chacun de notre côté

Olivier : Ouais, on pourrait commencer demain matin si on voulait

Théo : Hum... La prochaine étape c'est d'appeler des clients potentiels

Olivier : Une fois qu'on a commencé ça on ne peut plus reculer hein. Moi je suis partant, j'ai vraiment le goût de faire ça

Théo : Moi aussi

Olivier : Bon, ben... on se lance?

Théo : On se lance!

À notre connaissance, il n'y a aucun lien ici entre la formation générale ayant mené à l'obtention d'un diplôme collégial pour Olivier et l'emploi occupé par la suite. Toutefois, il y aurait eu un lien s'il avait réellement poursuivi ses études aux HEC⁵ de Montréal, comme il affirmait dans les premiers épisodes de la cinquième saison du téléroman.

Outre son emploi à temps partiel comme entraîneur dans un centre sportif, Olivier ne connaît pas de phase de transition entre la fin de ses études collégiales et l'insertion dans un emploi stable, ou une situation intermédiaire, comme le conçoit Galland (Galland, 1991; 1996; 2009). Sa situation correspond à ce moment-ci à la « postadolescence » qui désigne chez Galland la phase de la jeunesse qui s'étend « de la fin de la scolarité au départ de chez les parents qui combine statut adulte (occupation d'un emploi) et statut adolescent (maintien d'une dépendance résidentielle vis-à-vis de la famille) » (Galland, 1995 : 42). Olivier ne pourra être considéré comme un adulte en théorie que lorsqu'il quittera la maison paternelle.

Pour conclure, nous retenons de notre analyse que le parcours d'Olivier ne correspond pas à la séquence initialement présentée par Galland. D'abord, nous avons vu qu'il s'est stabilisé dans sa vie de couple. Celle-ci s'est d'ailleurs officialisée par un rite que l'on croyait moins présent aujourd'hui chez les individus de cet âge : le mariage. Ensuite, il a mis un terme à ses études pour finalement s'insérer sur le marché de l'emploi de manière permanente, du moins, pour le moment. Il n'a toujours pas quitté le foyer parental, ce qui le laisse dans une autonomie résidentielle relative. Dans son parcours vers l'âge adulte, tout comme les autres personnages, il a connu une phase de transition en emploi. Il semble également avoir connu une phase de transition dans sa vie de couple parce qu'il a été en couple avec deux jeunes

⁵ l'École des Hautes Études Commerciales

femmes au cours du téléroman. L'officialisation de sa relation avec Ingrid est loin d'avoir été facile. Dans son cas, les trois trajectoires (conjugale/familiale, résidentielle et scolaire/professionnelle) se sont plus ou moins influencées entre elles. Son union avec Ingrid n'a pas été déterminée par l'occupation d'un emploi stable et elle n'a pas mené à son départ de la maison paternelle. L'emploi occupé ne semble pas avoir été tributaire de la formation reçue et il n'a pas mené à la stabilisation du couple. La stabilisation en emploi ne l'a pas encore amené à quitter le foyer parental. La stabilité en emploi a donc un rôle à jouer dans la décision du jeune homme de s'établir avec sa conjointe, puisqu'elle a empêché les deux jeunes de partir dans un logement indépendant.

Enfin, pendant son cheminement, grâce aux différentes expériences qu'il a vécues, Olivier a évolué sur le plan personnel. Au-delà du simple franchissement des étapes des trois parcours, nous l'avons vu, il a acquis une autonomie, une maturité, un sens des responsabilités que nous ne sommes pas portés à associer aux jeunes adultes de prime abord.

INGRID HARRISSON

Au terme de la présente analyse, il paraît requis d'étudier l'entrée dans la vie adulte d'un personnage féminin du téléroman. En ajoutant cet élément, il devient possible d'observer les différences entre les parcours de vie des jeunes hommes par contraste avec celui des jeunes femmes. Au début du téléroman, on s'en souvient, Ingrid avait 17 ans. À l'instar d'Olivier Brabant, Geoffroy et Théo Carpentier, son parcours de vie déroge à l'ordre de l'entrée dans la vie adulte, conçu théoriquement sous le signe de la continuité.

Tout comme pour Olivier, les parcours matrimonial/familial et résidentiel de la jeune femme apparaissent les premiers dans les intrigues du téléroman. Ingrid voudra vivre en couple à un âge précoce, dès ses 18 ans, sous le mode de la cohabitation avec son conjoint puis sous les liens du mariage, qui la pousse à quitter rapidement le nid familial. Elle ira habiter la maison du père de son amoureux, devenu son mari, sans que cela pose problème. Si son beau-père accepte la situation de plein gré, le départ du nid familial dans ces conditions a été un choc pour les parents de la jeune femme. Ils ne s'attendaient pas à la voir partir si tôt et, pour eux, ce départ n'est pas nécessairement définitif. Par ricochet, le choc éprouvé par les parents se répercute sur Ingrid et lui fait prendre conscience qu'elle devient adulte et que sa jeunesse est sur le point d'être révolue. La scène suivante est l'une des conversations entre ses parents sur le sujet.

Saison 4, épisode 82, scène (début : 12:28 — fin : 14:35) : Décohabitation familiale

Julie : Tu cherches fort ton inspiration

William : J'ai la tête complètement ailleurs

Julie : Où ça?

William : On va perdre notre princesse

Julie : (elle rit et se rapproche de lui) Ingrid va vivre chez son chum, on va pas la perdre

William : Un peu quand même (souponne), ce sera plus jamais pareil

Julie : (elle chuchote) Voyons donc

William : Ça t'attriste pas toi?

Julie : (elle lève les yeux) Moins que toi, ça c'est certain

William : (il fait non de la tête) Hey, on est déjà rendus là ! Que le temps passe vite bon Dieu (il prend une profonde respiration)

Julie : (petit rire) Chéri t'as vraiment les bleus

William : (il hausse les sourcils et fait « non » de la tête) Ah! j'ai pris un coup de vieux quand elle nous a annoncé ça

Julie : Elle va peut-être revenir bien plus vite qu'on pense, regarde Brian

(...)

Quitter la maison qui l'a vue naître fait office de « rupture symbolique » (Van de Velde, 2008 : 215) sur le plan théorique. Selon Cécile Van de Velde, la rupture symbolique à l'œuvre ici se manifeste tant dans la trajectoire de l'individu, la jeune Ingrid en l'occurrence, que dans les liens intergénérationnels, puisque « le foyer parental est associé à l'enfance; dès lors, le départ de chez les parents devient l'acte fondateur de l'adulte » (Van de Velde, 2008 : 215). La « petite princesse » qu'a été Ingrid dans le passé devient une jeune femme, bientôt une adulte, et est obligée à cette fin de foncer dans la vie, comme l'illustre la prochaine scène mettant en scène une conversation entre elle et sa mère.

Saison 4, épisode 83, scène (début : 2:18 — fin : 3:00) : Décohabitation familiale

Ingrid : J'ai comme eu un p'tit mou tantôt. Depuis que j'ai décidé d'aller habiter chez Oli, je pensais juste à l'avenir, au fait qu'on serait tout le temps ensemble, que je commençais une nouvelle vie, mais... mais en faisant mes boîtes tantôt j'ai pensé à tout ce que je laissais derrière, pis ça m'a rendue toute triste (avec un sanglot dans la voix), j'ai tellement eu une belle vie avec vous t'sais, j'suis privilégiée pis je le sais. J'ai eu les meilleurs parents du monde.

Julie : Oh! belle groude... confidence pour confidence, j'ai joué à la femme forte parce que ton père est tellement émotif par rapport à ton départ, mais... ça me bouleverse de t'voir partir. Mais j'suis fière, j'suis fière de toi, j'suis fière de ton autonomie, de ton assurance, mais tu vas me manquer beaucoup.

Force est de constater que dans le cas d'Ingrid, la décohabitation et la formation d'un couple stable surviennent à un âge précoce, sans avoir au préalable mis fin à ses études et s'être obligée à décrocher un emploi stable lui permettant d'être autonome et responsable. Ingrid, manifestement encline à quitter la maison familiale, contrairement à Olivier, désireux de rester chez son père, y parvient sans être indépendante au chapitre de l'emploi et de la formation requise pour l'exercer puisque, mariée, elle est toujours sur les bancs d'école et occupe en parallèle un emploi temporaire.

Cela nous permet d'aborder le dernier parcours de la jeune femme, le parcours scolaire/professionnel. Ingrid a toujours eu les études à cœur et veut entreprendre des études universitaires, comme en témoigne cette discussion entre elle et Étienne sur le cheminement d'Olivier.

Saison 5, épisode 92, scène (début : 31:30 — fin : 32:20) : Poursuite des études

Ingrid : (elle regarde intensément son ordinateur) *Yes!* Enfin! Oli, viens voir ça!

(il descend)

Olivier : Qu'est-ce qu'il y a? (Il se tient debout à côté d'elle)

Ingrid : Devine... j'ai ma réponse de l'UQAM!

Olivier : T'es acceptée en communication?

Ingrid : Oui! (elle le prend par le bras) Je suis tellement soulagée

Olivier : Ben moi j'avais pas de doutes, avec les notes que t'avais là...

Ingrid : Ben quand même, c'est en deuxième sélection

Olivier : Bah tu vas être la meilleure

(...)

Selon toute vraisemblance, la poursuite de sa scolarité fait qu'Ingrid est temporairement sujette à la précarité en emploi. Elle n'occupera pas d'emploi stable durant ses études, mais plutôt un emploi à temps partiel, comme nous le verrons plus loin. Toutefois, cette précarité ne pose pas problème à ses yeux du fait que, évoluant dans une famille aisée financièrement, elle bénéficie de l'aide financière de ses parents sans que cela soit ressenti comme une dépendance. Autrement dit, elle n'a jamais eu besoin de travailler pour subvenir à ses propres besoins puisque ses parents assuraient sa subsistance. Les choses évoluent sensiblement depuis son mariage avec Olivier. La scène suivante montre le couple en train de discuter des dépenses d'Ingrid, notamment celles encourues pour ses études, qui l'obligent à décrocher un emploi afin que le couple échappe à la tutelle économique d'Étienne, père d'Olivier.

Saison 5, épisode 106, scène (début : 5:00 — fin : 6:10) : Occupation d'un emploi instable

(...)

Ingrid : J'ai décidé que j'allais faire les allers-retours. Je louerai rien à Montréal

Olivier : T'avais pas passé la journée avec Marie-Pierre à chercher des apparts l'autre fois?

Ingrid : Oui mais depuis j'ai parlé à plein de monde qui étudient à Montréal pis ils m'ont toute dit que ça coûtait moins cher se taper le voyageement que de louer un appart

Olivier : OK

Ingrid : Va falloir que je change mon auto par exemple. C'était correct pour ici mais est pu jeune, jeune

Olivier : Ouain, c'est sûr que si tu te tapes Montréal-Granby à chaque jour ou presque, effectivement ça va te prendre de quoi de plus sécuritaire mon amour... des dépenses en vue

Ingrid : Beaucoup de dépenses

Olivier : C'est quoi les autres?

Ingrid : Je veux commencer à payer une pension à ton père

Olivier : (il fronce les sourcils) Ben non ! J'pense pas que p'pa va te laisser payer une pension

Ingrid : Oli, arrête! Ça a toujours été clair dans ma tête que vivre ici gratuitement c'était temporaire. J'passe l'été pis en septembre, je commence à lui verser une pension

Olivier : Va falloir que tu gagnes à loto ou que tu fasses un vol de banque

Ingrid : Ou plus simplement que je trouve une *job*, hein?

Olivier : C'est une bonne idée ça, en tout cas moins risqué

(...)

Bref, Ingrid, on le constate, évolue en semi-autonomie résidentielle et financière (Galland, 1995). D'une certaine manière, elle dépend d'Étienne, son beau-père, mais au préalable elle a vécu longtemps sous la tutelle de son propre père et cela même après s'être mariée et avoir quitté le nid familial. La scène suivante en fait foi. Elle met en scène une discussion entre la jeune femme et son père, dans le bureau que celui-ci occupe à la maison.

Saison 5, épisode 106, scène (début : 17:37 — fin : 19:01) : Décohabitation familiale

Ingrid : Que puis-je faire pour vous?

William : En fait ma princesse c'est moi qui pourra pu faire quelque chose pour toi

Ingrid : Quoi ça?

William : (il fait non de la tête) À propos d'argent, ça sera pu possible. Je pourrai pu continuer à te donner d'allocation

Ingrid : (déçue, elle hoche la tête) Ah...

William : (petit silence et il hausse les sourcils) La situation a changé pour moi, d'abord je veux continuer à écrire

Ingrid : C'est une maudite bonne nouvelle ça

William : Ce qui veut dire que je ferai pu autant de traduction pour me laisser du temps pour l'écriture, ce qui a un effet direct sur ma capacité à t'aider (prend une respiration) financièrement

Ingrid : (elle se veut rassurante) C'est ben correct p'pa

William : (ton inquiet) T'es certaine?

Ingrid : Ben oui, (elle hausse les épaules) je savais que c'était pour être temporaire

William : Mais là, tu vas commencer l'université bientôt...

Ingrid : Fais-toi en pas, ça va aller. J'ai un genre de plan

(...)

Par son mariage avec Olivier et la stabilité affective associée à la vie de couple, Ingrid a atteint le statut d'adulte. Cependant, elle ne bénéficie nullement de ce statut en matière professionnelle. À notre connaissance, elle n'a pas occupé d'emploi en marge de ses études au CÉGEP et n'a donc pas véritablement intégré de plain-pied le marché du travail. Ce n'est que dans l'épisode 109 de la cinquième saison que la jeune femme se voit offrir un emploi temporaire (à temps plein l'été et à temps partiel durant l'année scolaire) au journal étudiant du CÉGEP où elle a étudié. Cet emploi se conforme aux études universitaires en communication qu'elle entreprendra à l'UQAM et au métier de journaliste qu'elle veut éventuellement exercer. Les deux prochaines scènes la montrent en discussion d'abord avec Olivier, puis avec son ancien professeur, Alain Gagnon, sur cette question.

Saison 5, épisode 108, scène (début : 13:23 — fin : 15:09) : Occupation d'un emploi instable

Ingrid : (elle est au téléphone) C'est une super belle offre, j'va y penser c'est sûr. (Olivier rentre dans la maison, elle lui fait signe d'attendre) Merci, c'est vraiment *cool* d'avoir pensé à moi. J'te redonne des nouvelles d'ici la fin de la journée. OK, à tantôt

Olivier : C'est quoi? Une offre de *job*?

Ingrid : Ouais, au CÉGEP (elle sourit)

Olivier : (il sourit) *Cool*, c'est quoi?

Ingrid : Ben... ce serait au service aux étudiants, temps plein l'été, temps partiel l'automne

Olivier : Bon, c'est merveilleux ça! T'avais postulé?

Ingrid : (elle hausse les épaules) Même pas, ils ont pensé à moi. J'suis la seule candidate pour l'instant

Olivier : Bon, c'est encore mieux. Pis c'est bien payé?

Ingrid : Oui, oui, très bien payé

(...)

Saison 5, épisode 109, scène (début : 29:28 — fin : 30:37) : Occupation d'un emploi instable

Ingrid : Donc, je travaillerais avec toi?

A. Gagnon : Tu devras être de plus en plus autonome parce que je prévois un congé sans solde bientôt

(...)

Ingrid : Tu vas prendre ta décision quand?

A. Gagnon : Si t'acceptes la *job*, je te l'offre tout de suite

Ingrid : Ah, c'est vite !

A. Gagnon : T'as des réserves ?

Ingrid : Non, non

A. Gagnon : Me semble que je te sens hésiter

Ingrid : Un peu au début, mais là non

A. Gagnon : Est-ce que la supervision du journal te fait peur?

Ingrid : Non, non. C'est très excitant

A. Gagnon : Donc, t'acceptes?

Ingrid : J'espère que j'va être à la hauteur

A. Gagnon : Y'a aucun doute

Ce poste constitue une situation intermédiaire pour la jeune femme qui, rappelons-le, est encore aux études. Cette scène met en relief l'importance de l'acquisition d'une autonomie financière ainsi que l'expérimentation de nouveaux défis pour la jeune femme. Pour l'heure, à la lumière des épisodes visionnés, nous ignorons quelles sont les responsabilités concrètes de la jeune femme dans ce poste et également si elle conservera ce poste.

Du point de vue théorique, jusqu'à l'obtention de cet emploi, donc durant presque tout le téléroman, la jeune femme était dans la phase de l'adolescence. Du point de vue théorique, « la particularité de l'adolescence moderne est de conjuguer une forte autonomie [...] avec le maintien, inévitable à cet âge de la vie, d'une dépendance matérielle complète à l'égard des parents » (Galland, 2009 : 62). Malgré son mariage avec Olivier, elle se trouvait à mi-chemin entre la dépendance parentale et la pleine indépendance économique et résidentielle. Ceci ne l'a toutefois pas empêchée d'acquérir une certaine autonomie dans sa vie personnelle (notamment dans sa vie de couple et ses amitiés). Avec l'obtention d'une première expérience professionnelle, nous la voyons migrer vers la « postadolescence », cette phase de la vie entre la dépendance parentale et la pleine indépendance économique et résidentielle (Galland, 1995; 2001; 2009). Cette prolongation, nous l'avons vu, est délibérée.

Pour conclure notre analyse du personnage d'Ingrid, nous pouvons dire que son parcours ne correspond pas à celui développé initialement par Olivier Galland ni à ceux des trois autres personnages analysés précédemment. D'abord, elle est partie de chez ses parents pour aller vivre avec Olivier chez lui. Par la suite, son couple s'est officialisé grâce au rite de passage qu'est le mariage. Dans un troisième temps, elle a décroché un emploi à temps partiel au journal étudiant du CÉGEP qu'elle a fréquenté. Son parcours est en phase avec les études

qu'elle poursuit à l'université. Il constitue également une phase de transition avant l'obtention éventuelle d'un emploi stable. Dans le cas d'Ingrid, la poursuite des études fait que l'insertion en emploi devra attendre encore un temps. La poursuite des études et le retard dans l'insertion en emploi connu par Ingrid n'ont, quant à eux, aucunement influencé la décision de la jeune femme de partir de chez ses parents.

Son parcours correspond ainsi, d'une certaine manière, à la conception traditionnelle de Galland voulant que les jeunes femmes soient plus précoces que les jeunes hommes dans leur établissement conjugal et désirent s'établir sur ce plan avant de s'établir professionnellement (Galland, 1995). Ingrid est partie de chez ses parents avant la fin de ses études et avant même l'obtention d'un emploi stable. Elle semblait moins se soucier que les garçons d'assurer sa situation professionnelle avant de former un couple stable. Pour elle, son mariage avec Olivier était un moment-charnière lui permettant de passer à une nouvelle étape de sa vie. Ce report de l'insertion en emploi a eu un rôle à jouer dans la décision de la jeune femme de s'établir dans la maison de son beau-père, avec son amoureux. L'absence d'un deuxième revenu a empêché le couple de partir dans un logement indépendant et de s'assumer financièrement. L'idée de Galland selon laquelle les garçons doivent s'établir professionnellement avant de s'engager dans la vie familiale semble vérifiée dans deux des cas analysés ici : Olivier et Geoffroy. Bien qu'il soit marié, la fondation d'une famille n'est pas encore dans les plans d'Olivier. Quant à Geoffroy, la vie de couple n'était pas encore au premier plan. Théo semble s'opposer à la proposition de Galland puisqu'avant de travailler à temps plein dans un emploi relativement stable, il assumait certaines responsabilités parentales envers Francis, le fils de sa conjointe.

Évidemment, au-delà du simple franchissement des différentes étapes jalonnant son parcours d'entrée dans la vie adulte, nous avons vu qu'Ingrid, tout comme les trois garçons, a connu une évolution au niveau de la construction de soi. Elle a acquis une maturité, une autonomie qu'elle n'avait pas à l'adolescence. Elle s'est fixé des objectifs et les a atteints.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Dans ce chapitre, nous avons décrit les parcours scolaire/professionnel, matrimonial/familial et résidentiel caractérisant l'entrée dans la vie adulte de Geoffroy Carpentier, Théo Carpentier, Olivier Brabant et Ingrid Harrisson, quatre personnages du téléroman *Yamaska*. Au-delà de la simple description de l'ordre de franchissement des différentes étapes, nous l'avons expliqué en mettant de l'avant divers facteurs à l'origine de ce franchissement pour chacun des personnages. Nous avons mis en relation les divers éléments, les différentes étapes, afin de constituer quatre modèles d'entrée dans la vie adulte, ce qui nous a permis de transposer chacune des trajectoires à un niveau théorique. Il est maintenant temps de présenter quelques constats plus généraux afin de conclure ce mémoire.

CONCLUSION ET DISCUSSION DES RÉSULTATS

À partir de l'analyse présentée dans le chapitre précédent, nous pouvons maintenant rappeler les objectifs et hypothèses à l'origine de notre travail, afin de statuer sur leur validité et de les discuter afin de tracer les premières grandes lignes d'une théorisation plus générale sur le phénomène étudié dans le cadre de ce mémoire.

L'objectif de notre mémoire consistait à étudier la représentation téléromanesque du processus d'entrée dans la vie adulte des jeunes d'aujourd'hui. Nous voulions comparer cette connaissance télévisuelle à la connaissance sociologique développée par Olivier Galland afin de mettre en lumière les informations complémentaires apportées par le téléroman. Nous voulions également déterminer les modalités influençant la manière dont sont représentés les jeunes en voie de passer par ce processus. Une fois ces objectifs présentés, nous avons posé les hypothèses suivantes : 1) *Yamaska* est un mode de connaissance du social au même titre que tout autre mode de connaissance, qu'il soit sociologique ou non. Il s'agit d'un moyen comme un autre de parler de la société, selon l'expression de Becker, parce qu'il présente des faits, des phénomènes, relevant du réel ; 2) Ce téléroman nous apporte une connaissance *supplémentaire*, voire complémentaire, à la théorie du passage à la vie adulte. Cette connaissance diffusée est d'un autre ordre en raison de la nature du médium télévisuel et du caractère fictif de l'émission ; 3) Cette connaissance est toutefois limitée. Elle est propre à certains individus — les producteurs et les auteurs de cette émission — et la connaissance diffusée est tributaire du jeu d'opposition entre forme et contenu, pour reprendre l'expression développée par Gilles-Gaston Granger (Granger, 1986). Bref, les caractéristiques techniques du téléroman, son mandat, ont une influence sur le contenu diffusé ; 4) La théorie initialement

développée par Olivier Galland est discutable, voire obsolète. Toutefois, nous sommes d'avis que sa théorie de l'allongement de la jeunesse est valable et qu'elle se retrouve dans *Yamaska*;

5) Nous pensons que les personnages de jeunes adultes ont des trajectoires scolaires/professionnelles, résidentielles et conjugales/familiales qui leur sont propres et que celles-ci sont influencées par des facteurs particuliers liés au contexte socioéconomique d'aujourd'hui. De fait, d'une certaine manière, nous posons l'hypothèse de l'individualisation des parcours;

6) Enfin, nous pensons que dans leur parcours vers l'âge adulte, les jeunes adultes sont sujets à de nombreux questionnements, notamment identitaires, et de nombreux choix qui ont une influence importante sur leurs parcours quant au franchissement des différentes étapes ainsi que sur les valeurs qu'ils adoptent.

Notre hypothèse générale voulant que *Yamaska* soit un mode de connaissance du social fondée parce qu'elle a été validée. Nous l'avons vu, il s'agit d'un moyen de parler de la société parce qu'il met en scène des faits, des phénomènes, relevant du social de manière vraisemblable et réaliste. Notons que cette mise en scène de l'expérience individuelle correspond à la vision d'individus particuliers : les auteurs et producteurs de l'émission.

Le phénomène étudié ici était le processus d'entrée dans la vie adulte. En entreprenant cette étude, nous pensions que la théorie initialement développée par Olivier Galland, bien que discutable, était propice et féconde. Nous croyons avoir réussi à démontrer qu'elle pouvait faire office de repère pour mettre au jour la représentation téléromanesque du phénomène de l'entrée dans la vie adulte. Là s'arrête, selon nous, son utilité. Nous avons pu proposer quelques nuances à la théorie initiale du sociologue et confirmer notre hypothèse selon

laquelle l'allongement de la jeunesse tel que conçu par Olivier Galland et d'autres chercheurs après lui est une explication fondée.

Concrètement, *Yamaska* nous permet de voir qu'effectivement, l'entrée dans la vie adulte se fait par le franchissement des quatre bornes que sont la fin des études, l'entrée en emploi, la décohabitation familiale et la formation d'un couple assez stable. Cependant, il nous a été impossible d'associer cette stabilisation conjugale à la venue d'un premier enfant. En effet, lors de la rédaction de ces lignes, les jeunes adultes concernés n'étaient pas rendus à la fondation d'une famille. Notre étude des formes et des conditions sociales — scolaires, professionnelles, familiales et matrimoniales — d'entrée dans la vie adulte de quatre personnages nous a toutefois permis de constater l'existence de spécificités dans les parcours d'entrée dans la vie adulte de chacun ainsi que des spécificités propre au contexte socioéconomique actuel et de remettre en question l'ordre de franchissement de ces quatre étapes ainsi que la finalité de ce franchissement. En ce qui a trait aux spécificités du contexte socioéconomique actuel, nous avons souligné notamment la valorisation des diplômes dans la nouvelle société du savoir, la précarisation de l'emploi et l'apparition de nouvelles formes d'emplois atypiques, ainsi que l'apparition de nouvelles formes de mise en couple influencées par une nouvelle idéologie amoureuse.

Notre analyse des parcours d'entrée dans la vie adulte des quatre personnages nous permet de voir apparaître une *désynchronisation* et une *réversibilité* dans l'ordre de franchissement des différents seuils, témoignant ainsi du caractère itératif du phénomène (franchissement par essais/erreurs). Autrement dit, les différentes étapes ne sont plus franchies par les jeunes dans l'ordre théorique établi par Olivier Galland. Leur organisation varie d'un individu à l'autre,

selon différentes raisons et différents éléments propres à chacun d'eux. Nous avons abordé, notamment, l'influence de la variable du sexe pour finalement constater que dans les cas étudiés, en considérant ce que dit Galland sur le sujet, il ne s'agissait pas vraiment d'un facteur réellement influent. Étant donné la grosseur de notre échantillon, il nous est difficile de généraliser ici l'influence de cette dernière sur le franchissement des étapes marquant le processus d'entrée dans la vie adulte.

Nous retenons de cette analyse que la transition vers l'âge adulte n'est pas un phénomène général, homogène et ayant des frontières parfaitement bien définies. Pour bien comprendre le phénomène et mettre les différentes variantes en lumière, il faut s'intéresser à chacun des individus concernés et du contexte dans lequel ceux-ci évoluent. Ceci confirme donc notre hypothèse sur l'individualisation des parcours. Afin d'avoir une idée générale de ces parcours, il nous faut également tenter de comprendre les différents processus à l'œuvre : construction d'une identité propre et de valeurs personnelles, acquisition d'une maturité, d'une autonomie qui ne sont pas associées aux jeunes de prime abord à cause de leur âge. Les jeunes adultes sont sujets à de nombreux questionnements, ils ont de nombreux choix à faire et ceux-ci influencent leurs parcours. Notre dernière hypothèse est ici confirmée. Le téléroman nous permet également de voir que cette entrée dans la vie adulte sous le signe de la réversibilité est perçue de différentes manières par les parents des jeunes concernés. Dans les cas étudiés ici, les parents s'accommodent de ce retard dans le franchissement des seuils. Évidemment, ils ne sont pas représentatifs de toutes les réactions que peuvent avoir les parents. Dans notre société, tous les parents ne sont pas nécessairement aussi conciliants. Le spectre des possibilités est très vaste.

Ainsi, le téléroman donne une connaissance complémentaire de l'entrée dans la vie adulte en ce sens qu'il donne une idée des enjeux individuels et des dynamiques intrafamiliales pouvant éventuellement expliquer le franchissement précoce ou tardif des étapes.

Toutefois, il est difficile de vraiment comparer la connaissance téléromanesque à la connaissance scientifique produite par Olivier Galland, car la connaissance téléromanesque est d'une nature totalement différente de la connaissance scientifique. Les visées du téléroman et ses modalités de production et de diffusion ont une influence sur ce qui est représenté à l'écran. Ce type de programme est donc tributaire du jeu d'opposition entre une forme et un contenu (Granger, 1986), pour reprendre l'expression de Gilles-Gaston Granger. Elle est également limitée du fait qu'elle est spécifique aux auteurs et réalisateurs de *Yamaska*.

Rappelons que les différentes scènes de *Yamaska* étaient majoritairement tournées en studio, dans un nombre restreint de décors et les scènes en extérieur étaient limitées en nombre. L'accent était davantage mis sur les dialogues et l'aspect théâtral du genre était omniprésent. Les personnages étaient la plupart du temps immobiles et cadrés en gros plans ou en plans moyens. Des « plans taille » et des « plans poitrine » étaient également présents. Dans ces conditions, tout phénomène, tout événement, était davantage évoqué que vécu.

Pour ce qui est de la temporalité du téléroman, nous nous sommes rendu compte que le temps est une notion assez floue et élastique dans *Yamaska*. Selon ce que nous a dit Michel d'Astous, dans la chronologie de chaque saison, en additionnant le temps passé dans chacun des épisodes et les écarts entre chacun d'eux, nous en arriverions à une durée moyenne de 5 à 7 mois. Plus généralement, dans le domaine, il est convenu que chaque année de diffusion correspond à une année de fiction. L'intrigue générale du téléroman durerait

approximativement 5 ans. Toutefois, pendant la diffusion des épisodes, nous n'avons relevé aucun indice du passage du temps. Le téléroman est tourné en été, il n'y a aucune référence aux autres saisons de l'année ni aux dates importantes, notamment les vacances, les anniversaires et les fêtes religieuses. Bien qu'il soit difficile de déterminer exactement la durée de chacune des intrigues dans lesquelles les personnages évoluent, nous pouvons déduire que la rapidité avec laquelle les quatre jeunes sont passés à travers les différents moments-charnières de cette transition n'est peut-être pas représentative du temps réel pris par les jeunes adultes d'aujourd'hui pour effectuer les mêmes transitions.

Enfin, au-delà de l'influence des caractéristiques techniques du téléroman, et des conditions de production et de réalisation particulières, la connaissance de la jeunesse diffusée dans *Yamaska* est limitée, car elle correspond à un but précis, une vision propre à des individus particuliers : les auteurs, producteurs et réalisateurs. Nous l'avons vu, les auteurs de *Yamaska* se sont donné le mandat de montrer une image positive des jeunes. Ils avaient la volonté d'aller un peu à contre-courant du discours dominant du moment sur ce groupe d'âge qui, nous l'avons vu, était plutôt négatif. Il est évident qu'une équipe de production différente aurait pu avoir un mandat différent, une vision différente des jeunes adultes.

À nos yeux, *Yamaska* est un objet d'étude sociologique d'intérêt parce qu'il présente un contenu très riche et exploitable. De fait, il offre un grand nombre de possibilités pour des études futures. Cette recherche n'est donc qu'une partie d'une réflexion plus vaste sur le sujet. Afin de la poursuivre, nous pourrions considérer l'autre extrémité du processus de communication : la réception concrète du téléroman. En faisant sa présentation au début de notre recherche, nous avons constaté que *Yamaska* jouissait d'une grande popularité. C'est ce

qui est à l'origine de notre intérêt pour cette émission. Dans notre mémoire, nous avons cherché à la comprendre et mettre en lumière certains éléments pouvant l'expliquer. Il s'agirait maintenant de voir si notre explication est fondée en allant explorer la constitution de ce public. Michel d'Astous nous a affirmé que les jeunes formaient une partie du public de *Yamaska*, et que leur mandat était de rajeunir le public cible, mais il n'a pas spécifié leur nombre. Nous pourrions alors interroger des jeunes en voie d'entrer dans la vie adulte qui écoutent l'émission afin de voir si la représentation téléromanesque de cet âge de la vie fait écho à leur réalité. Il s'agirait pour nous de voir si ceux-ci se reconnaissent, s'ils cherchent un modèle de conduite, ou non. Nous pourrions ainsi voir la pertinence de notre réflexion sur le téléroman comme forme de connaissance. Évidemment, nous nous sommes concentrées sur un aspect précis du téléroman. Celui-ci met en scène d'autres aspects de la vie sociale. Nous pourrions nous y attarder et éventuellement interroger le public plus âgé et voir les motifs à l'origine de leur intérêt pour l'émission.

En somme, la popularité de ce téléroman confère à *Yamaska* une valeur sociologique certaine. Elle démontre que la population a un intérêt avéré à se regarder elle-même à travers le téléroman soit pour se conforter dans ses choix, soit pour s'en distancier ou encore pour s'en inspirer.

BIBLIOGRAPHIE

- Becker, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- , « Parler de la société », dans Howard Becker (dir.), *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 149-72.
- , *Comment parler de la société? Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La Découverte, 2009.
- , « Quelques implications de l'équation Art = Travail pour la sociologie de l'art », dans Marc Perrenoud (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker. Travail sociologique et sociologie du travail*, Paris, La Découverte, 2013, p. 117-26.
- Bidart, Claire, « Les temps de la vie et les cheminements vers l'âge adulte », *Lien social et Politiques*, n° 54, 2005, p. 51-63.
- , « Introduction : Les transitions vers l'âge adulte : différenciations sociales et culturelles », dans Claire Bidart (dir.), *Devenir adulte aujourd'hui : perspectives internationales*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9-19.
- Bouchard, Nathalie Nicole, « À la recherche des téléromans : Revue de la littérature consacrée aux radioromans et aux téléromans québécois », *Communication*, vol. 20, n° 1, 2000, p. 217-48.
- Bourdieu, Pierre, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992.
- Chalvon-Demersay, Sabine, « La fiction télévisée », dans Alain Blanc et Alain Pessin (dir.), *L'art du terrain : mélanges offerts à Howard Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 219-43.
- De Singly, François, « Penser autrement la jeunesse », *Lien social et Politiques*, n° 43, 2000, p. 9-21.
- Désaulniers, Jean-Pierre, *De « La famille Plouffe » à « La petite vie ». Les Québécois et leurs téléromans*, Québec, Fides et Musée de la civilisation, 1996.
- Dubé, Noël, « Les jeunes adultes bien tranquilles de nos téléromans », *Relations*, 1973, p. 201-02.
- Émond, Sophie, *La représentation du genre masculin et du genre féminin dans le téléroman québécois. Le cas de « Lance et compte »*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009.
- Franke, Sandra, *Réalités contemporaines et enjeux émergents auxquels font face les jeunes au Canada : Cadre analytique pour la recherche, l'élaboration et l'évaluation des politiques publiques*, Rapport de recherche pour le Projet de recherche sur les politiques, Gouvernement du Canada, 2010. En ligne au : <http://www.publications.gc.ca/site/eng/361102/publication.html>, consulté le 28 avril 2014.
- Galland, Olivier, « Un nouvel âge de la vie », *Revue française de sociologie*, vol. 31, n° 4, 1990, p. 529-51.

- , « Chapitre 4 : De l'enfance à l'âge adulte », dans Olivier Galland (dir.), *Sociologie de la jeunesse. L'entrée dans la vie*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 121-61.
- , « Une entrée de plus en plus tardive dans la vie adulte », *Économie et Statistique*, n° 283-284, 1995, p. 33-52.
- , « L'entrée dans la vie adulte en France. Bilan et perspectives sociologiques », *Sociologie et sociétés*, vol. 28, n° 1, 1996, p. 37-46. En ligne au : <http://id.erudit.org/iderudit/001280ar>, consulté le 4 mai 2013.
- , « Adolescence, postadolescence, jeunesse : retour sur quelques interprétations », *Revue française de sociologie*, vol. 42, 2001, p. 611-40. En ligne au : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_00352969_2001_num_42_4_5391, consulté le 6 mai 2013.
- , « Entrer dans la vie adulte : des étapes toujours plus tardives mais resserrées », *Économie et Statistique*, n° 337-338, 2001, p. 13-36.
- , « Chapitre 6 : De l'enfance à l'âge adulte », dans Olivier Galland (dir.), *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 127-67.
- , « Les âges de la jeunesse », dans Olivier Galland (dir.), *Les jeunes*, Paris, La Découverte, 2009, p. 49-77.
- Gaudet, Stéphanie, « La responsabilité dans les débuts de l'âge adulte », *Lien social et Politiques*, vol. 46, 2001, p. 71-83.
- , « L'émergence de l'âge adulte, une nouvelle étape du parcours de vie. Implications pour le développement de politiques », Document de discussion, Ottawa, Gouvernement du Canada, 2007.
- , « Responsabilité et identité dans les parcours d'entrée dans l'âge adulte : qu'est-ce que répondre de soi à l'âge adulte? », *Revue canadienne de sociologie*, vol. 42, n° 1, 2008, p. 25-50. En ligne au : <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1755618X.2005.tb0078/abstract>, consulté le 25 mars 2014.
- Giddens, Anthony, *La constitution de la société*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- Glaser, Barney G. et Anselm Strauss, *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Chicago, Aldine Publishing Company, 1967.
- Granger, Gilles-Gaston, « Pour une épistémologie du travail scientifique », dans Jean Hamburger (dir.), *La philosophie des sciences aujourd'hui*, Paris, Gauthier-Villars, 1986, p. 111-122.
- Legris, Renée, *Le téléroman québécois : 1953-2008*, Québec, Septentrion, 2013.
- Lochard, Guy et Jean-Claude Soulages, *La communication télévisuelle*, Paris, Armand Colin, 1998.
- Méar, Annie, *Le téléroman québécois : élaboration d'une méthode d'analyse*, Montréal, Direction de la recherche du ministère des Communications, 1981.
- Méar, Annie et al., « Le téléroman, genre hybride : réalité et fiction à la télévision », *Études littéraires*, vol. 14, n° 2, 1981, p. 293-306. En ligne au : <http://id.erudit.org/iderudit/500547ar>, consulté le 3 septembre 2013.

- Méliani, Valérie, « Choisir l'analyse par théorisation ancrée : illustration des apports et des limites de la méthode », *Recherche Qualitative*, Hors-série, n° 15, 2013, p. 435-52.
- Molgat, Marc, *La précarisation de la situation résidentielle des jeunes au Québec*, Québec, Bibliothèque Nationale du Québec, 1996.
- Nguyên-Duy, Véronique, *Le réseau téléromanesque : analyse sémiologique du téléroman québécois de 1980 à 1993*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 1995.
- , « Quand le téléroman donne dans le sociétal », *Québec français*, n° 101, 1996, p. 106-07.
- , « Le téléroman et la volonté d'une télévision originale », dans Florian Sauvageau (dir.), *Variations sur l'influence culturelle américaine*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1999, p. 131-157.
- Paillé, Pierre, « L'analyse par théorisation ancrée », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 23, 1994, p. 147-81.
- Paillé, Pierre et Alex Mucchielli, « Chapitre 10 : L'analyse à l'aide des catégories conceptualisantes », dans Pierre Paillé et Alex Mucchielli (dir.), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 233-74.
- Paillé, Pierre et Alex Mucchielli, « Chapitre 11 : La mise en place d'une théorisation », dans Pierre Paillé et Alex Mucchielli (dir.), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 275-99.
- Pasquier, Dominique, « Vingt ans de recherches sur la télévision : une sociologie post-lazarsfeldienne? », *Sociologie du travail*, n° 1, 1994, p. 63-84.
- , « La télévision comme expérience collective : retour sur les Mondes de l'Art », dans Alain Blanc et Alain Pessin (dir.), *L'art du terrain : mélanges offerts à Howard Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 193-219.
- Picard, Yves, *Quand le petit écran devient grand : la télévision (de fiction et d'information) québécoise*, Montréal, Sur Mesure, 2010.
- Poirier, Christian et Mélissa Thériault, « Cinéma, éthique et politique. La société québécoise au prisme de Réjeanne Padovani », *Nouvelles vues : revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, n° 13, 2012. En ligne au : <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-13-hiver-printemps-2012-le-cinema-quebecois-et-les-autres-arts-dirige-par-elspeth-tulloch/article-hors-dossier/cinema-ethique-et-politique-la-societe-quebecoise-au-prisme-de-rejeanne-padovani-par-christian-poirier-et-melissa-theriault/>, consulté le 4 janvier 2013.
- Rollot, Olivier, *La génération Y*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- Van de Velde, Cécile, *Devenir adulte. Sociologie comparée de la jeunesse en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

SITES INTERNET

TVA, Page de *Yamaska*. En ligne au : <<http://yamaska.tva.canoe.ca/accueil>>. Consulté le 15 novembre 2013.

FACEBOOK, Page de *Yamaska*. En ligne au : <<https://www.facebook.com/yamaskatva>>, mis à jour le 28 avril 2014, consulté le 28 avril 2014.

REVUE DE PRESSE

Drouin, Serge, « L'amitié au masculin », *Canoë divertissement*, publié le 25 octobre 2009. En ligne au : <<http://fr.canoe.ca/divertissement/tele-medias/nouvelles/2009/10/22/11494331-jdq.html>>, consulté le 26 août 2013.

———, « La guerre des cotes d'écoute. Les télédiffuseurs rivalisent d'imagination », *Canoë divertissement*, publié le 9 octobre 2011. En ligne au : <<http://fr.canoe.ca/divertissement/tele-medias/nouvelles/2011/10/09/18803316-qmi.html>>, consulté le 26 août 2013.

Dumas, Hugo, « *Yamaska*, j'aime ça! », *La Presse*, 23 septembre 2009. En ligne au : <<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/200909/23/01-904561-yamaska-jaime-ca.php>>, consulté le 26 mai 2013.

———, « *Yamaska* : la fiction rencontre la fiction », *La Presse*, publié le 18 octobre 2013. En ligne au : <<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201310/17/01-4700526-yamaska-la-fiction-rencontre-la-fiction.php>>, consulté le 22 février 2014.

Gendron, Marc, « La fiction prend vie à Granby », *La Voix de l'Est*, publié le 11 septembre 2009. En ligne au : <<http://www.lapresse.ca/la-voix-de-lest/actualites/200909/11/01-900646-la-fiction-prend-vie-a-granby.php>>, consulté le 22 février 2014.

Hogue, Annie, « Des conflits dans la nouvelle saison de *Yamaska* », *TV Hebdo*, publié le 15 septembre 2010. En ligne au : <<http://www.tvhebdo.com/actualites-tele/des-conflits-dans-la-nouvelle-saison-de-yamaska/127>>, consulté le 22 février 2014.

Leduc, Véronique, « Le téléroman *Yamaska* : Quand les drames unissent », *Journal Metro*, mis à jour le 8 juin 2009. En ligne au : <<http://journalmetro.com/culture/18563/le-teleroman-yamaska-quand-les-drames-unissent/>>, consulté le 21 mai 2013.

Roy, Marie-Josée, « *Yamaska* : après cinq ans, l'heure des bilans », *Le Huffington Post Québec*, publié le 4 juin 2013. En ligne au : <http://quebec.huffingtonpost.ca/2013/06/04/yamaska-cinq-ans_n_3383178.html>, consulté le 19 septembre 2013.

Tassé, Michel, « Anne Boyer et Michel d'Astous : *Yamaska*, de Granby à Montréal », *La Presse*, publié le 22 décembre 2008. En ligne au : <<http://www.lapresse.ca/arts/television/200812/22/01-812420-anne-boyer-et-michel-dastous-yamaska-de-granby-a-montreal.php>>, consulté le 6 janvier 2014.

Vézina-Montplaisir, Geneviève, « *Yamaska*, entre chums de gars », *Journal Metro*, mis à jour le 23 septembre 2009. En ligne au : <<http://journalmetro.com/culture/19383/yamaska-entre-chums-de-gars/>>, consulté le 21 janvier 2014.

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

Boyer, Anne et Michel D'Astous (réal.), *Yamaska (Saison 1)*, Montréal, TVA films et Duo Productions, DVD.

Boyer, Anne et Michel D'Astous (réal.), *Yamaska (Saison 2)*, Montréal, TVA films et Duo Productions, DVD.

Boyer, Anne et Michel D'Astous (réal.), *Yamaska (Saison 3)*, Montréal, TVA films et Duo Productions, Illico web.

Boyer, Anne et Michel D'Astous (réal.), *Yamaska (Saison 4)*, Montréal, TVA films et Duo Productions, Illico web.

Boyer, Anne et Michel D'Astous (réal.), *Yamaska (Saison 5)*, Montréal, TVA films et Duo Productions, Illico web.

